BAROCKSTIL
BEI SHAKESPEARE UND CALDERÓN

ABKÜRZUNGEN

Für die in der Arbeit zitierten und erwähnten Dramen verwende ich die folgenden gewöhnlich gebrauchten Abkürzungen:

Shakespeare

Ado = Much Ado about Nothing.
Alls = Alls well that Ends Well.
Ant. = Antony and Cleopatra.
As = As you like it.
Caes. = Julius Caesar.
Cor. = Coriolan.
Cymb. = Cymbeline.
Gent. = The two Gentlemen of Verona.
H_4A = Henry the Fourth I.
H_4B = Henry the Fourth II.
H8 = Henry the Eighth.
Hml. = Hamlet.
LLL = Love's Labour's Lost.
Lear = King Lear.
Mcb. = Macbeth.
Merch. = The Merchant of Venice.
Mids. = Midsummer Night's Dream.
Oth. = Othello.
R_2 = Richard the Second.
R_3 = Richard the Third.
Rom. = Romeo and Juliet.
Shr. = The Taming of the Shrew.
Tp. = The Tempest.
Troil. = Troilus and Cressida.
Tw. = Twelfth Night; or What you Will.
Wint. = Winter's Tale.

Digitized by Google

Calderón. [1]

Alcalde	= El Alcalde de Zalamea. IV.
Cenobia	= La Gran Cenobia. I.
Devoción	= La Devoción de la Cruz. I.
Duende	= La Dama Duende. I.
Encanto	= El Mayor Encanto Amor. I.
Mágico	= El Mágico Prodigioso. III.
Médico	= El Médico de su Honra. I.
Pintor	= El Pintor de su Deshonra. IV.
Principe	= El Principe Constante. I.
Puente	= La Puente de Mantible. I.
Vida	= La Vida es Sueño. I.

(1) Die römischen Ziffern hinter den Dramen bezeichnen den im Text der Arbeit nicht besonders benannten Band der Keilschen Ausgabe.

Digitized by Google

LITERATURVERZEICHNIS

A. Bibliographie.

a) Shakespeare-Bibliography by W. Jaggard. Stratford o/A. 1911.

b) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft, das jeweilige Verzeichnis von Neuerscheinungen.

c) Breymann : Calderón Studien I, München u. Berlin 1905.

d) Betz : La littérature comparée. 2m ed. Strasbourg 1904.

B. Ausgaben.

1. William Shakespeare, the Works of. The Globe Edition, London 1924.

2. D. P. Calderón, Comedias, por J. J. Keil, Leipzig 1827-1830.
Während es bei Shakespeare als selbstverständlich gilt, dass man ihn nach der Globe-Edition zitiert, ist bei Calderón noch keine ähnliche Gewohnheit Tradition geworden. Eine eigentlich kritische Gesamtausgabe gibt es nicht. Alle Werke dieser Art sind Nachdrucke der ersten Gesamtausgabe von Vera Tassis. Die engere Wahl würde auf zwei Ausgaben fallen : auf die von Keil (1827-30) und die von Hartzenbusch (1848-50). Ich habe die Keilsche gewählt, obgleich sie älteren Datums ist, und berufe mich dabei auf die negative Kritik der Hartzenbuschausgabe von Wurzbach (die Konsequenz, die er aus seiner Kritik zieht, gipfelt in den Worten : « Trotz ihrer Reichhaltigkeit ist sie daher der Keilschen nicht vorzuziehen. » Calderóns ausgewählte Werke hgg. von Wurzbach Bd. 1, p. 230) und Menéndez y Pelayo (Calderón y su teatro p. 38/39), welcher letztere die Keilsche Ausgabe ausdrücklich als la excelente edición (p. 27) bezeichnet. Weil in dieser Ausgabe eine Vers oder Zeilenzählung fehlt, lassen zich Zitate nur mittels Dramentitel, Akt, Seitenzahl und Spalte (a oder b) bestimmen. Dadurch wird das Auffinden erschwert, aber der Schaden ist nicht so gross angesichts der Tatsache, dass für gewöhnlich selbst der gewissenhafteste Leser Zitate auf Treu und Glauben hinnimmt, ohne sie alle einzeln im Original aufzusuchen.

3. John Lyly, the complete works of, by R. Warwick Bond. Oxford 1902.

4. Euphues by J. Lyly, Dr. Fr. Landmann. Heilbronn 1887.

5. Soledades de Góngora. Editadas por Dámaso Alonso. Jubiläumsausgabe der Revista de Occidente. Madrid 1927.

Digitized by Google

C. Abhandlungen [1].

I. Zu Shakespeare.

6. Hermann Barth : Das Epitheton in den Dramen des jungen Shakespeare und seiner Vorgänger. Studien zur Englischen Philologie. Halle 1914.
7. Max Deutschbein : Shakespeare und die Renaissance. Neuere Sprachen 23, 1916.
8. E. Eckhardt : Gehört Shakespeare zur Renaissance oder zum Barock? Festschrift für Kluge. Tübingen 1926.
9. C. C. Hense : Poetische Personifikation. Halle 1868.
10. Dr. Hoburg: Einige Bilder und Personifikationen aus Shakespeare. Jahresbericht des Husumer Gymnasiums. Husum 1872.
11. Walter Hübner : Der Vergleich bei Shakespeare. Berlin 1908.
12. Ernst August Lüdemann : Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus. Bonner Studien VII. Bonn 1913.
13. Helene Richter : Shakespeare der Mensch. Leipzig 1923.
14. R. Kilburn Root : Classical Mythology in Shakespeare. New-York 1903.
15. Gregor Sarrazin : Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Berlin 1906.
16. A. Fr. v. Schack : Die Englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare. Stuttgart 1893.
17. Dr. K. Seitz : Die Alliteration im Englischen vor und bei Shakespeare. Jahresbericht der höheren Bürgerschule zu Marne. Marne 1875.
18. Hermann Voigt : Gleichnisse und Metaphern in Shakespeares Dramen und in seinen Quellenschriften. Strassburg 1908.
19. Oskar Walzel : Shakespeares dramatische Baukunst. Shakespeare-Jahrbuch LII.
20. Oskar Walzel : Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923.
21. W. Weisbach : Eine Shakespeare-Reform aus dem Geiste des Barock. Literarisches Echo, Jahrgang 27 (1924).
22. Albert Wietfeld : Bildersprache in Shakespeares Sonetten. Studien zur Englischen Philologie (Morsbach) LV. Halle 1916.
23. Leopold Wurth : Das Wortspiel bei Shakespeare. Wiener Beiträge 1. Wien und Leipzig 1895.

II. Zu Calderón.

24. Depta : Calderón. 1925.
25. Goethe : Über Calderóns Tochter der Luft. Kürschners Nationalliteratur 113.
26. Engelbert Günthner : Calderón und seine Werke. Freiburg im Br. 1888.

(1) Im Text werden Dramen von Shakespeare und Calderón zitiert mit einfacher Anführung des Titels, andere Werke mit der Nummer dieses Verzeichnisses und dem Verfassernamen.

Digitized by Google

27. Max Krenkel : Klassische Bühnendichtungen der Spanier. Leipzig 1881-87. 3 Bde.
28. Ernst Lindner : Die poetische Personifikation in den Jugendschauspielen Calderóns. Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie.
29. Menéndez y Pelayo : Calderón y su teatro. Madrid 1885.
30. A. Fr. v. Schack : Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Frankfurt 1854.
31. A. Fr. v. Schack : (Hgb.) Calderóns ausgewählte Werke. 3 Bd. Stuttgart 1883.
32. Schaeffer : Geschichte des spanischen National-Dramas. Leipzig 1890.
33. Ticknor : Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Leipzig 1867.
34. W. v. Wurzbach : Calderón's ausgewählte Werke in 10 Bänden. Leipzig 1910.
35. H. Schuchardt : Romanisches und Keltisches, p. 102 u. 120 ff. « Goethe und Calderón » und « zu Calderón's Jubelfeier. » Berlin 1886.

III. Zu Shakespeare und Calderón.
36. Anonymus : Calderón und Shakespeare. Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 4. u. 5. Januar 1870.
37. Moritz Carrière : Shakespeare und die spanischen Dramatiker. Jahrbuch VI.
38. Moritz Carrière : Shakespeare und Calderón, Nord und Süd. 1881.
39. Arturo Farinelli : Grillparzer und Lope de Vega. Berlin u. Weimar 1894.
40. Albert R. Frey : W. Shakespeare and alleged Spanish Prototypes. Papers of the N. Y. Shakespeare Society Nr. 3. London, New-York, Washington and Chicago 1886.
41. Koch : Shakespeare u. Lope de Vega. Engl. Stud. Bd. 20.
42. Clara Biller : Ein spanischer Shakespeare Kritiker. Shakespeare-Jahrbuch VII.
43. A. W. Schlegel : Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Leipzig 1846.
44. Fr. Schlegel : Geschichte der alten und neuen Litteratur. Wien 1815.
45. Marie Schütt : Hat Calderón Shakespeare gekannt? Shakespeare-Jahrbuch LXI.
46. Ulrici : Über Shakespeares dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Goethe und Calderón. Halle 1839.
47. Wurzbach : Shakespeares H8 und Calderóns La cisma de Inglaterra. Shakespeare-Jahrbuch XXXII.
48. Yardley : Shakespeare and Calderón. Notes and Queries 1889, II.

IV. Zu Lyly.
49. Breymann : Rezension von Landmann : Der Euphuismus. Engl. Studien V.
50. Hense : John Lilly and Shakespeare. Shakespeare-Jahrbuch VII u. VIII.

Digitized by Google

51. Landmann : Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte. Giessen 1881.
52. Lauchert : Eer Einfluss des Physiologus auf den Euphuismus. Engl. Studien XIV.
53. W. C. Rushton : Shakespeares Euphuism. London 1871.
54. Schwan : Rezension von Landmann : Der Euphuismus. Engl. Studien V.

V. Zu Góngora.
55. Anonymus : Gongorism and Gorgonism. Times Literary Supplement, May 19. 1927.
56. M. Artigas : Góngora. Madrid 1925.
57. E. Churton : Góngora. London 1862.
58. Hellmuth Petriconi : Góngora. Literarische Welt 22, Jahrgang 27.
59. Thibaudet : Le phénomène gongorin. Nouvelles Littéraires, 28 Mai 1927.
60. Thomas : Góngora et le Gongorisme. Paris 1911.

EINLEITUNG

Probleme veralten oft, ehe sie gelöst werden. Die Frage nach einer Wechselwirkung zwischen englischer und spanischer Dramatik, insbesondere die Frage, ob Shakespeare Calderón gekannt habe, existiert schon solange, als es eine Literarhistorik gibt, die sich mit den beiden Dichtern beschäftigt. Oberflächliche Betrachtung war zwar geneigt, auf Grund einiger Ähnlichkeiten eine solche Wechselwirkung anzunehmen (37 Carrière p. 367) und im Engeren auch die zweite Frage unbedenklich zu bejahen.

Aber der genaueren Forschung vom Ende des vergangenen Jahrhunderts hielten diese Annahmen nicht stand. Frey weist in seinem Vortrag nach, dass Shakespeares Stücke Shr., Tw., Gent., As, Wint., Alls und Rom., besonders das letzte, nicht auf spanische Stücke als auf ihren Ursprung hinweisen. Was umgekehrt eine Beeinflussung der Spanier durch die Engländer angeht, stellt er einleuchtend fest : « England was the country of the heretics, and its literature was carefully guarded from the good Catholics of Spain by their priests and confessors. According to Velasquez, no Spanisch tránslation of any English

Digitized by Google

work had appeared up to the year 1754, hence we may assume that the literature of England exerted no influence upon Spanish tastes and habits until about a century after Lope de Vega's time.» (40 Frey p. 14 f.) Mit Bezug auf Shakespeare und Calderón sagt Yardley, der eine Ähnlichkeit zwischen Cymb. und Todo es verdad y todo mentira festzustellen glaubt : « I do not suppose that Calderón had any knowledge of Shakespeare. » (48 Yardley). Diese Feststellung steigert sich bei Menéndez y Pelayo zu den Worten : « Debo advertir desde luego... que Calderón desconocía completamente á Shakespeare; y quizá no habría oido su nombre, como les sucedía á todos los españoles de entonces con los autores ingleses. » (29 Menéndez y Pelayo p. 313).

Allzugenaue Forschung griff das Problem wieder auf : Wurzbach glaubt unbedingt eine Beeinflussung von Calderóns Cisma de Inglaterra durch Shakespeares H8 annehmen zu müssen auf Grund einiger, hauptsächlich dreier ähnlichen Stellen. (47 Wurzbach, vergl. auch 34 Wurzbach, Bd. 7, p. 28). Aber Marie Schütt stellt neuerdings wieder fest, dass die Ähnlichkeiten genausogut in der Situation begründet sein könnten, und sie beantwortet die Frage vorläufig mit einem achselzuckenden ignoramus. Man sollte getrost und ohne grosses Trauern das ignorabimus hinzufügen, denn was nützt am Ende das Wissen um eine Tatsache, die so geringe Spuren hinterlassen hat.

Der Titel meiner Arbeit kündet an, dass sie in anderer Richtung zu forschen gedenkt. Es ist neuerdings « Mode », um mit Eckhardt zu sprechen, Shakespeare als einen Barockkünstler hinzustellen. Seit Walzels Anwendung der von Wölfflin aufgestellten kunstgeschichtlichen Begriffspaare auf die Dichtkunst in seinem Vortrag « Wechselseitige Erhellung der Künste » (Nr. 15 der Philosophischen Vorträge der Kantgesellschaft Berlin 1917) und seit Strichs allgemeinster Ausdeutung dieser Wölfflinschen Kategorien (Deutsche Klassik und

Digitized by Google

Romantik, München 1922) haben Termini wie Gotik, Renaissance, Barock, Klassik und Romantik einen neuen Sinn erhalten. Sie wurden gelöst aus der jeweiligen Verkettung mit einem bestimmten Jahrhundert und verwendet zur Bezeichnung des Vorhandenseins einer Reihe zugeordneter Merkmale der Wölfflinschen Begriffspaare, was dann rückläufig wieder eine genauere zeitliche Festlegung der genannten Stilepochen ermöglichte.

Schon Deutschbein (7 Deutschbein) hatte ohne Zusammenhang mit Wölfflin oder Walzel das Wort Barock für Shakespeare in Anspruch genommen, wenigstens für seine späte Schaffensperiode. Walzel wendet es in seinem Aufsatz « Shakespeares dramatische Baukunst » (19 Walzel) und später in seinem Werk « Gehalt und Gestalt » (20 Walzel) auf Grund dieser neuen Erkenntnis unbedingt auf ihn an, indem er am Bau der Shakespearschen Dramen das Vorhandensein der Wölfflinschen Merkmale eines Barockkunstwerks nachweist. Helene Richter vertiefte diese Arbeit Walzels in ihrem Buch : « Shakespeare der Mensch ».

Die Arbeiten Walzels und Helene Richters blieben nicht unangefeindet. Eckhardt in der Festschrift für Kluge wendet sich gegen diese neue Einordnung Shakespeares, aber man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass seine Analogieen zwischen Architektur und Dramenkomposition ein wenig vage und unbestimmt sind. Vor allem entbehren sie der Walzelschen Systematik, die Eckhardt sicher missversteht, wenn er glaubt, es handle sich lediglich darum, das Wort Barock zu pressen. Nicht um das Wort, um die Sache handelt es sich. Deutlich genug sagt Walzel das in seinem Aufsatz (19 Walzel p. 27) und in seinem Werk « Gehalt und Gestalt » (20 Walzel p. 319).

Was Walzel und Helene Richter feststellen, bezieht sich auf die Komposition der Shakespeareschen Dramen. Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, auf anderem Wege

Digitized by Google

Ähnliches für die Diktion nachzuweisen. Ohne direkte Zuhilfenahme der Wölfflinschen (Walzelschen) Kategorien — obgleich meine Arbeit im Grunde doch auf Walzel fusst — soll einfach konstatierend gezeigt werden, worin die Eigentümlichkeit der Shakespeareschen Diktion liegt. Der Nachweis, dass diese Eigentümlichkeit Barock zu nennen sei, wird ganz einfach erbracht, indem ich Shakespeares Diktion mit der eines anerkannten Barockdichters par excellence, Calderóns nämlich, vergleiche und weitgehend ähnlich finde.

Um aber für die Summe der so gefundenen Stileigentümlichkeiten einen Nenner zu finden, war ein Schritt nötig, den Walzel nicht tun möchte : Das Zurückführen aller Äusserungen auf möglichst wenige psychische Grundtriebe, die dann allerdings nur noch gültig sind für den Barockstil im historischen Sinn, für jene Zeit um 1600. Ich habe mich bemüht, an den Erscheinungsformen der Diktion bei beiden Dichtern die elementarsten Triebkräfte abzulesen, die den Dichter zu gerade diesem und keinem anderen Ausdruck drängten. Eine solche Benennung von Grundtrieben, nachgewiesen an ihren Äusserungen, gehört meines Erachtens zum Wesentlichsten, was man überhaupt über einen bestimmten Zeitstil aussagen kann.

Der zurückgelegte Weg ist im Aufbau der Arbeit noch zu erkennen. Eine allgemeine Umschau musste zu einer näheren Betrachtung jener umstrittenen Stilphänomene führen, die als Euphuismus und Gongorismus sattsam bekannt sind, wenigstens dem Namen nach. Von da aus weiterschreitend ermöglicht sich eine neue und förderliche Betrachtung des Stilproblems bei Shakespeare und Calderón.

EUPHUISMUS

« C'est un lieu commun qu'à la fin du XV^e^ [1] siècle et au début

(1) Offenbare Druckfehler. Es muss natürlich heissen : XVI^e^ und XVII^e^.

Digitized by Google

du XVI[e] [1] il existe une Europe précieuse, comme au XVIII[e] siècle il y a une Europe classique, et au XIX[e] une Europe romantique. Euphuisme, cultisme, marinisme, gongorisme, plus tard l'épanouissement de la préciosité française, appartiennent à un phénomène européen... » (59 Thibaudet). Und in der Tat finden wir diese Worte Thibaudets in irgend einer Variation wieder bei allen Autoren, die sich irgendwie in irgendeiner europäischen Literatur über die Zeit um 1600 verbreiten. [2] Da nun Góngora zweifellos der grösste Dichter des Barock ist (vergl. 58 Petriconi), hat also ein gewisser consensus omnium mit dieser gemeinplätzigen Parallele ausgesprochen, dass der Euphuismus die englische Erscheinungsform des Literaturbarocks sei, eine einfache Folgerung, die ich allerdings noch nirgends in dieser Schärfe ausgesprochen gefunden habe.

Die Spezialforschung über den Euphuismus hat stets nur gearbeitet mit Hinblick auf das Sonderproblem, ob Shakespeare den Euphuismus nachgeahmt habe. Nachdem man lange Zeit Euphuismus ganz allgemein im Sinne von « übertriebene Ausdrucksweise » gebraucht hatte (Ulrici, Morley, Hense), erscheint wohl als erste wirklich wissenschaftliche Bearbeitung des Euphuismus die Dissertation Landmanns im Jahre 1881, die später noch einmal abgedruckt wird in den New Shakespeare Society Transactions mit wenigen Veränderungen. Landmann versucht neben dem Nachweis, dass Lylys Stil eine Nachahmung des Spaniers A. Guevara sei, zum erstenmal eine Definition des Euphuismus zu geben, von der noch zu sprechen sein wird. Interessant ist neben der beinahe grotesk formalen Rezension Breymanns (49 Breymann) die von Schwan im 6. Band der Englischen Studien (54 Schwan), denn sie zeigt recht, wohin allzu spitzfindige Untersuchungen führen können. Euphuismus

(1) Offenbare Druckfehler. Es muss natürlich heisen : XVI[e] und XVII[e].

(2) Selbst jener Anonymus aus der Münchener Allgemeinen Zeitung, der sonst wirklich nicht viel zu sagen hat und ganz zu Unrecht in allen Literaturverzeichnissen spukt, zeigt diesen Gemeinplatz. (36 Anonym.)

Digitized by Google

ist für ihn nur eine ganz genaue Anwendung Lylyscher Stileigentümlichkeiten. Da bei der grossen Kompliziertheit der Lylyschen Sprache diese Anwendung nur in den wenigsten Fällen nachgewiesen werden kann, findet er für alles andere eine neue Benennung : Italianismus. Die dadurch entstandene Komplikation liese sich allenfalls entschuldigen, wenn damit wirklich etwas zur Aufklärung der Sache und Säuberung der Terminologie getan wäre. Aber nur ein Beispiel für die Sinnlosigkeit der Unterscheidungen : Schwan sagt p. 106 « Greene und Lodge schrieben überdies nicht reinen Euphuismus (Guevarismus), sie verquickten ihn mit dem andern Modestil, dem Italianismus. » Damit hebt er selber seine Unterscheidungen auf.

In ganz anderer Richtung forschte Rushton. Er suchte in Shakespeare direkte Parallelen zu Stellen aus dem Euphues, die er gewissermassen als bewusste Zitate aus dem allgemein bekannten Roman auffasst. (53 Rushton p. 106). Überzeugend könnte die ungeheure Fülle seiner Beispiele wirken, denn er füllt ein hundertseitiges Buch lediglich mit Aufzählungen. Im Einzelnen sind die Parallelen etwas problematisch, da sie zum Teil Allgemeingut der Epoche gewesen sein können, zum Teil überhaupt an der Strasse liegen. Nur je ein Beispiel für beide Fälle. Rushton führt p. 10 an : « A friend i' the court is better than a penny in the purse. » (H4B V. 1). Fast wörtlich so bei Lyly. Aber das ist offenbar als Sprichwort bekannt gewesen, und tatsächlich führt Seitz es als ein solches an. (17 Seitz p. 17). Oder Rushton nennt p. 14 nebeneinander : « Comets, importing change of times and states » (H6A I. 1. 2) und : « Comettes, which euer prognosticate some straunge mutation ». Das ist doch gewiss kein Beispiel für wörtliche Anlehnung und Reminiszenz. — Für meine Arbeit sind Rushtons Resultate natürlich ohne Belang.

Die genannten Werke stellten gute Vorarbeiten dar zu der kritischen Ausgabe von R. W. Bond, der die Ergebnisse seiner Vorgänger benutzte.

Digitized by Google

Was lässt sich nun über den Euphuismus als Stilphänomen sagen? Vor allem sei an einem Beispiel erklärt, worin die Eigentümlichkeit des Euphuismus besteht. Eine Definition und die Beziehung zum Problem der vorliegenden Arbeit werden sich daraus ergeben.

Man braucht nicht lange nach einem Beispiel zu suchen, denn der Stil Lylys bleibt immer derselbe in seinen bezeichnendsten Äusserungen; gleichzeitig ein Beweis für seine grossartige Einheitlichkeit wie für seine durch Wiederholung ausdruckslos gewordene Armut. Ich zitiere einfach mit Auslassung einiger Sätze den Anfang des Romans.

There dwelt in Athens a young gentleman of great patrimonie, and of so comely a personage, that it was doubted whether he were more bound to Nature for the liniaments of his person, or to fortune for the encrease of his possessions..... This younge gallant, of more wit then wealth, and yet of more wealth then wisdome, seeing himselfe inferiour to none in pleasant conceipts, thought himselfe superiour to al in honest conditions, insomuch that he deemed himselfe so apt to all things, that he gaue himselfe almost to nothing, but practising of those things comonly which are incident to these sharp wits, fine phrases, smoth quipping, merry taunting, vsing iesting without meane, and abusing mirth without measure. As therefore the sweetest Rose hath his prickel, the finest veluet his brack, the fairest flowre his bran, so the sharpest witte hath his wanton will, and the holiest heade his wicked waye..... none more wittie then Euphues, yet at the first none more wicked. The freshest colours soonest fade, the keenest Rasor soonest tourneth his edge, the finest cloathe is soonest eaten wyth Moathes, and the Cambricke sooner stained then the course Canuas : whiche appeared well in this Euphues, ... (Es folgen im selben Satz noch eine Reihe von Angaben, inwiefern.) — (3 Lyly, ed. Bond, vol. I, p. 184 f.)

Der erste Eindruck ist zweifellos der einer ungeheuren Fülle. Fragt man genauer, was diesen Eindruck erweckt, so ergibt sich : selten begnügt der Dichter sich damit, etwas *einmal* zu sagen. Der Volksmund weiss zwar auch, dass keine Rose ohne Dornen ist; hier wird derselbe Gedanke dreimal ausgedrückt, und die endliche Anwendung auf den vorliegenden Fall zeigt ihrerseits wieder zwei parallele Sätze. Der ganze dritte Satz könnte also ohne Schaden für den Sinn von fünf Gliedern auf

Digitized by Google

drei reduziert werden. Dasselbe noch einmal im Folgenden : The freshest colours etc.

Wo aber verschiedene Dinge auszusagen sind, da geschieht auch das mit absoluter Parallelität der Glieder. Im ersten Satz entsprechen sich : to Nature — to fortune ; for the liniaments — for the encrease ; of his person — of his possessions. Die gleiche Entsprechnung in of more wit then wealth — of more wealth then wisdome. Bestehen die einzelnen aufgezählten Dinge aber nur aus einem Glied, so lässt sich meistens noch eine gewollte Parallelität in der Zusammensetzung aus Substantiven plus sinnverwandten Beiwörtern, oder auch nur in der Wahl der Wortart erkennen, z. B. sharp wits — fine phrases ; smoth quipping — merry taunting. In den meisten der genannten Fälle wird die Parallelität unterstrichen durch eine raffinierte Alliteration ; es alliterieren nämlich für gewöhnlich nur die jeweils korrespondierenden Glieder. So ist im ersten Satz die Allitteration von persons und possessions keineswegs zufällig wie tausend gleiche Fälle im ganzen Roman beweisen. In den angeführten Sätzen finden sich : the *f*inest veluet his *b*rack, the *f*airest *f*lowre his *b*ran ; oder : *w*anton *w*ill und *w*icked *w*aye.

Bei der Aufreihung paralleler Aussagen fällt die stetige Verknüpfung mit Worten wie whether — or ; more — then auf oder es liegt eine ähnliche Gegensätzlichkeit schon in der Bedeutung der gewählten Wörter wie superiour — inferiour ; freshest, keenest, finest — soonest mit dem jeweiligen Verbum, das ein Vergehen der genannten Eigenschaften andeutet. Das sieht aus nach Antithetik, und die Antithetik wird in der Tat meistens hervorgehoben als eines der wichtigsten Merkmale euphuistischen Stils. Aber man sehe sich diese Antithesen nur einmal dem Sinne nach an. In ersten Satz wird von Euphues gesagt, er sei bound to Nature for the liniaments of his person und bound to fortune for the encrease of his possessions. Diese beiden Aussagen könnten ruhig mit « und » verknüpft neben-

Digitized by Google

einander stehen. Dass der Erzähler sich nicht klar ist, ob Euphues more to Nature oder more to fortune verpflichtet sei, ist eine höchst überflüssige Reflexion, die eine Antithetik in den Satz bringt, die dem Sinne nach garnicht darin liegt. Ähnlich lässt sich von fast sämtlichen euphuistischen Antithesen nachweisen, dass ihre Antithetik eine bloss vorgetäuschte ist. Durch diese nur formale Antithetik gerät der ganze Bau, dessen kolossale Massigkeit man sonst kaum ertragen würde, in ein behagliches Schaukeln, das in allen Stärkegraden vom gemächlichen Gependel und Getändel bis zum bedenklichen Scwanken variiert.

« Wenn wir nun noch einmal die charakteristischen Merkmale des Euphuismus kurz zusammenfassen, so finden wir dieselben in der eigentümlichen Kombination der Antithese mit der Alliteration, der Assonanz, dem Reim und dem Wortspiele, in der Vorliebe für die Konformität und Korrespondenz paralleler Sätze, der Häufung rhetorischer Figuren, wie Klimax, rhetorischen Fragen, Einwänden, welche er selbst beantwortet, Wiederholung desselben Gedankens in anderer Form, ferner in den überladenen Anspielungen aus dem Altertum und Vergleichen aus dem täglichen Leben, nebst der Vorliebe für Gleichnisse aus der Naturgeschichte durch Heranziehung seltener Objekte mit wunderbaren Eigenschaften. Dagegen finden wir keine Übertreibung der Diktion an phantastischen Bildern, allzu kühnen poetischen Hyperbeln und Personifikationen ; mit andern Worten, der Euphuismus ist eine geschmacklose Übertreibung im Gebrauche von rhetorischen Figuren, nicht Tropen. » (51 Landmann, p. 23).

Das ist Landmanns Definition des Euphuismus, von der die vorhergehende Analyse des Romananfanges schon das Wesentlichste demonstrieren konnte. Ähnlich sind alle andern Definitionen anderer Forscher, nur dass sie ausser dem Gesagten in ihren Beschreibungen gern eine recht häufige Anwendung

Digitized by Google

von dem stereotypen Epitheton « geschmacklos » machen.

Was steht nun als Lebensgefühl, und im Engeren, was als Trieb hinter einem solcherart beschriebenen Stil? Ich kehre zurück an den Anfang der Analyse. Jedes Werk, das überhaupt verdient, von der Literaturgeschichte genannt zu werden, trägt als treibende Kraft das in sich, was es im Leser als Eindruck zurücklässt. (Dabei wird abgesehn von der Bewusstheit oder Nichtbewusstheit des Schaffenden.) Dem Eindruck der Fülle, den der Leser des Euphues hat, muss ein Trieb nach Fülle entsprechen, der im Dichter wirksam war. Ein Trieb nach schillernder Schaustellung von vielen Dingen, je mehr desto besser. Dass Lyly stolz auf seine erzeugte Fülle ist, zeigt die formale Parallelität der Einzelheiten; sie ist das Kennzeichen für den gewollten Eindruck der Fülle. Und wo der Dichter nicht viele Dinge anzuführen hat, da wiederholt er das eine in abgewandelter Form, da gibt er Variationen über ein Thema. (Die Analyse ging in umgekehrter Reihenfolge vor, weil die letzte Art von Parallelität am auffälligsten ist.)

Einem anderen Trieb entspringt die Antithetik. Wenn man den ersten Trieb als quantitativ bezeichnet, weil er entweder wirklich stoffliche oder bloss vorgetäuschte Quantität zur Schau stellt, so darf man diesen anderen Trieb, der im vorliegenden Falle die Qualität des Stofflichen durch scheinbare Kontraste verändert, qualitativ nennen. Von ihm soll im nächsten Kapitel die Rede sein. Beim Euphuismus möchte ich nur den quantitativen Trieb als den wichtigeren hervorheben.

Die Frage, ob Shakespeare euphuistischen Stil geschrieben hat, wurde von der formalen Forschung verneint. (vergl. besonders Schwan und Wurth.) Helene Richter, die alles mehr von der Seite des Inhalts oder der Komposition betrachtet, gibt eine Beeinflussung Shakespeare's durch den Euphuesroman zu in folgenden Sätzen : « Lylys übermässige Bewertung des sprachlichen Ausdruckes, sein Streben, das Interesse des stofflichen Inhaltes zurückzudrängen, die Freude an Wortspielen, Ver-

Digitized by Google

gleichen und Antithesen von noch nicht dagewesener Zierlichkeit, Gewähltheit und Eleganz zeitigt bei Shakespeare jene Konvention der Höflichkeit und des Höfischen, die im Zeitgeschmack an Feinheit und Liebenswürdigkeit nicht zu überbieten ist, z. B. die bei Duncans Empfang zwischen ihm und Lady Macbeth gewechselten Redensarten und die sehr ähnlichen beim Empfang des Don Pedro bei Leonato (Ado). Als Beispiel der Parodie beachte man in demselben Stück den geschmacklos gesuchten Vergleich der Hero.» (13 Richter p. 61). Damit kann sie recht haben, ohne es notwendig haben zu müssen. Die vollkommene Ausserachtlassung des rein Formalen überhebt sie der Notwendigkeit eines analysierten Beleges, raubt aber ihren Ausführungen gleichzeitig die zwingende Einsichtigkeit.

Fasst man nun aber die Frage von der psychologischen Seite und stellt sie etwa folgendermassen: Äussert sich in Shakespeare's Werken der gleiche quantitative Trieb nach Fülle wie im Euphues?, so müsste man sie auf Grund entsprechender Belege unbedingt bejahen. Es sieht zwar so aus, als wäre damit nur etwas ganz Vages und bis zur Überflüssigkeit Allgemeines gesagt. — Nein. Die Äusserungen des gleichen Triebes bei Shakespeare und Lyly berühren sich oft sehr nahe. Es gibt Sätze bei Shakespeare, die, isoliert betrachtet, ebensogut von Lyly stammen könnten, z. B. :

> In the figure of a lamb the feats of a lion.
>
> (Ado 1. 1. 14).

Da fehlt nichts, weder die genaueste Parallelität, noch die Alliteration der korrespondierenden Glieder, noch auch die Antithetik, von der hier garnicht einmal die Rede sein soll. Oder jene Stelle aus H6A, zu der es auch eine Parallele gibt im Sonett 41 :

> She's beautiful and therefore to be woo'd
> She is a woman, therefore to be won.
>
> (H6A V. 3. 78.)

Digitized by Google

Dass der Satz schon bei Greene vorkommt und vielleicht sogar von dort stammt, ist für unsere Betrachtungen gleichgültig. Shakespeare hätte ihn nicht verwendet, wenn er nicht einem eigenen Trieb entsprochen hätte. Auch hier noch die Alliteration von *w*oo'd und *w*on. Im gleichen Stück (H6A. II. 4. 11.) :

> Between two hawks, which flies the higher pitch,
> Between two dogs, which hath the deeper mouth,
> Between two blades, which bears the better temper,
> Between two horses, which doth bear him best,
> Between two girls, which hath the merriest eye,
> I have perhaps some shallow spirit of judgement.

Ein Dichter, den nicht der Trieb nach Fülle beseelt, würde die ganzen Parallelen zusammenfassen zu einem einfachen, allerdings bloss abstrakten : In allen anderen Fällen etc. Aber Shakespeare, der Barockdichter, zieht die Fülle der Beispiele vor. Wenn hier im streng formalen Sinne auch keine Rede mehr sein darf von Euphuismus, so findet man doch unverkennbar den euphuistischen Drang nach Fülle.

Euphuismus bei Calderón ? ist eigentlich eine müssige Frage. Aber Euphuismus im Sinne von Drang nach Fülle genommen, finden sich unzählige Beispiele. Ich wähle eine der verschwindend wenigen Prosastellen bei Calderón : Den Brief, den Don Gutiere an seine Gemahlin schreibt.

> El amor te adora, el honor te aborrece; y asi el uno te mata, y el otro te avisa. Dos horas tienes de vida; Cristiana eres, salva el alma que la vida es imposible.
> (Médico III. 372 b).

Eine unverkennbare Ähnlichkeit zwischen dieser Stelle und den zitierten Euphuessätzen, die wohl den Rückschluss auf gleiche Triebkraft bei beiden gestattet.

Im Einselnen werden dieser Trieb und seine verschiedenen Äusserungen bei Shakespeare und Calderón zu betrachten sein im Hauptkapitel dieser Arbeit.

Digitized by Google

GONGORISMUS

Góngora hat drei Jahrhunderte lang nicht im besten Ruf gestanden. « Dunkel » und « unverständlich » waren die beliebtesten Epitheta, die man routiniert äusserte, sobald die Rede auf ihn kam, und damit war er meistens abgetan. Selbst der feinsinnige Schack, wenngleich er anerkennt, dass Góngora « selbst in seinen Verirrungen noch immer ein geistreicher Mann und ächter Dichter » blieb, nennt doch die eigentlich gongoristischen Gedichte Polifemo und Soledades Extreme « einer hohlen und aufgedunsenen, pedantischen und affcierten Schreibart. » (30 Schack Bd. 2, p. 42).

Eine um so rühmlichere Ausnahme bildet daher das 1862 erschienene Buch von Churton, eine englische Übersetzungsausgabe mit einem wissenschaftlichen Essai als Vorwort. Churton sagt selbst von seiner Kritik, dass er ohne Voreingenommenheit « with entire impartiality » (57 Churton p. 189) vorgehen will, und das ist schon viel wert. Zu Ticknors allzuscharfer Verurteillung Góngoras macht er die Anmerkung : « This is rather to be regretted. » (p. 200). Es versteht sich, dass Churton mit dieser den Realisten von gestern eignenden Objektivität von seinem Standpunkt aus dem Dichter weitgehend gerecht wird.

Im zwanzigsten Jahrhundert häufen sich die Arbeiten über Góngora. 1911 erscheint das Buch von Thomas, 1925 das von Artigas, und 1927 vollends geben eifrige Góngora-Enthusiasten eine Jubiläumsausgabe heraus; und keine Zeitung, die auf sich hält, darf den dreihundertsten Todestag des Dichters vorübergehen lassen, ohne einen Essai über ihn oder wenigstens einen Nachruf abzudrucken.

Thomas steckt mit seinen Ansichten noch vielfach in der Überlieferung, er spricht viel von der obscurité bei Góngora, und ein wenig seltsam muten seine Ansichten über die Ent-

Digitized by Google

stehungsursache dieser obscurité an. Als erstes der Einfluss seiner Heimatstadt Córdoba : « La passion exaltée qui se dégageait de ce milieu brûlant dut influer profondément sur le génie poétique de Don Luis, et les modèles si parfaits, mais si fastueux de l'architecture arabe, les détails incomparables, mais infiniment compliqués des salles de la mosquée ne furent certainement point de nature à le pousser dans la voie des solutions simples et droites. » (60 Thomas, p. 34). Wenn die Architektur von Córdoba *Góngora* auf den Weg der komplizierten Lösungen gestossen hat, warum dann nicht auch jeden anderen? Man müsste konsequentermassen zu dem verhängnisvollen Schluss kommen : Córdoba kann nur barocke Geister hervorbringen. Als zweites scheint Thomas das Fieber, an dem Góngora litt, bevor er seine gongoristischen Gedichte schrieb, zwar nicht die einzige Ursache dieser zu sein, « Mais je crois que la fièvre de son cerveau l'a aidé à embrasser avec enthousiasme effréné les théories de ses prédécesseurs, en les portant à leur plus haut degré d'extravagance et d'éclat. » (p. 27). Darauf wäre einfach zu erwidern, dass der Kranke während des Fiebers doch ohne Bewusstsein ist und sich selber seiner Träume nie zu entsinnen vermag — wenn sich eine Erwiderung nicht überhaupt erübrigt. Artigas bemüht sich weniger um eine Erklärung oder gar Entschuldigung des Gongorismus. Góngora ist für ihn ein echter Dichter, dem die Tradition die Feder fesselte und dem sich sein Wissen und sein Fussen auf der Tradition zwischen Auge und Objekt schiebt. « La pluma del poeta estaba atada al prejuicio del estilo cultivado. Había querido romper, había roto — notable triunfo — con la imitación del fondo, había concebido una estupenda creación; se había lanzado a la naturaleza; pero sus ojos estaban llenos de metáforas, de expresiones y de fábulas clásicas. Thetis y Almicedon y Clicie y Ascalepho se interponen entre los ojos y la realidad; » (56 Artigas, p. 278 f.)

Dámaso Alonso aber (der Herausgeber des 1. Bandes der

Digitized by Google

Jubiläumsausgabe), weit davon entfernt, eine Entschuldigung für den Gongorismus zu suchen, leugnet die oscuridad völlig. Was man oscuridad nenne, sei nur dificuldad; meines Erachtens eine überflüssige Unterscheidung, denn mit « dunkel » haben frühere Kritiker sicher in den meisten Fällen « schwerverständlich » gemeint. Wenn Alonso dann fortfährt: « No oscuridad : claridad radiante » (5 Góngora p. 35), so steht das erstens in groteskem Widerspruch zu seiner hundert seitigen Prosaübersetzung des etwa achtzig seitigen Soledades-Textes, zweitens lässt er sich ein müssiges Wortspiel zuschulden kommen, denn im Folgenden nimmt er mit claridad Bezug auf die strahlende Farbenglut der gongoristischen Diktion. Abgesehen von dieser Entgleisung sagt er aber viel Einleuchtendes, und seine Prosaübersetzung bildet einen wirklich brauchbaren Kommentar im Gegensatz zu dem üblichen Schaugepränge wissenschaftlicher Fussnoten, von denen man in kritischen Momenten doch oft im Stich gelassen wird.

Was die sonstigen Veröffentlichungen am 300sten Todestage Góngoras angeht, so liegt es schon in der Natur des Essais, dass sie meistens allgemein gehalten sind, und das gilt auch für Thibaudet in den Nouvelles littéraires, für den geistreichen Anonymus im Literary Supplement der Times und für die Aufsätze der Gaceta Literaria.

Ähnlich wie im vorhergehenden Kapitel soll auch hier eine Definition des Gongorismus und seine Beziehung zu der vorliegenden Arbeit sich ergeben aus einer kleinen Analyse. Ich wähle als Text den berühmten, zur Interpretation oft benützten Anfang der Soledades, « De todas las obras de Góngora nada mas típicamente gongorino ». (5 Góngora p. 7).

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
— media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo —,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas;

Digitized by Google

cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
— náufrago y desdeñado, sobre ausente —
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar; que condolido,
fué a las ondas, fué al viento
el mísero gemido,
segundo de Arión dulce instrumento.

(5 Góngora, p. 43.)

Zur Erläuterung folge sogleich Alonsos Prosainterpretation in deutscher Wiedergabe :

« Es war jene blühende Zeit des Jahres, in der die Sonne in das Zeichen des Stiers eintritt (Zeichen des Tierkreises, das an die betrügerische Verwandlung Juppiters in einen Stier zum Raub der Europa erinnert) Die Sonne tritt in der Stier im Monat April, und dann scheint der himmlische Stier (Seine Stirn bewaffnet mit dem Halbmond der Hörner, leuchtend und erleuchtet vom Sonnenlicht, durchdrungen von der Sonne derart, dass die Strahlen des Gestirns und das Fell des Tieres sich miteinander vermengen) Sterne zu weiden (denn so lässt er sie verblassen vor seiner Pracht) auf den saphirblauen Gefilden des Himmels.

Zu dieser Zeit nun sendet ein Jüngling, der wegen seiner Schönheit der Mundschenk Juppiters sein könnte besser als der Knabe Ganymed, schiffbrüchig inmitten des Meeres und überdies fern von der, die er liebt, und verschmäht von ihr, süsse und weinende Klagen aufs Meer, so dass der Okeanos Mitleid hatte und der klagende Seufzer des Jünglings zur Besänftigung des Windes und der Wogen diente, als ob sein Klagesang das Wunder der süssen Leier Arions erneut gewirkt hätte. » (Es folgt noch eine kurze Beschreibung der Sage.)

Auch hier sei nach dem unmittelbaren Eindruck gefragt. Es wäre töricht, beim Lesen der Verse ohne Kommentar eine grosse Dunkelheit, oder, mit Alonso zu sprechen, eine grosse Schwierigkeit des Verständnisses zu leugnen. Hat man aber

Digitized by Google

den Sinn — mit oder ohne Hilfe des Kommentars — erfasst, dann entringt sich ein Ausruf des Staunens den Lippen : Welch einfacher Sinn in solch komplizierter Hülle !

Denn der Sinn ist wahrhaftig einfach : Im Frühling steht ein schiffbrüchiger Jüngling am Meer und klagt, so dass das Meer sich besänftigt. Wodurch ensteht die Komplikation ? Durch die niemals direkte Ausdruckweise. Der Dichter sagt nicht : im Frühling. Die Zeit wird angedeutet durch den astronomischen Standpunkt der Sonne. Aber auch das nicht direkt. Statt des einen Wortes Stier eine mythologische Anspielung. Und selbst dieser ganze Apparat nicht direkt als am Himmel stehend gegeben, sondern auch da springt wieder eine Metapher ein : das Sterneweiden. Um das Gemeinte legt sich die Form in mehreren Ringen, die sich Schicht für Schicht ablösen lassen. Den robador des äussersten Ringes muss man in den Stier verwandeln ; der Stier steht auf gleicher Stufe mit der estación florida ; darunter erst verbirgt sich das versteckte Schlüsselwort : Frühling. Dasselbe sagt Alonso mit den Worten : « ... los designativos metafóricos están poniendo constantemente una barrera irreal entre la mente y el objeto mismo ». (5 Góngora p. 16.)

Der im vorigen Kapitel besprochene quantitative Trieb zeigt sich auch hier. Auch bei Góngora eine schwere Fülle, besonders in den mythologischen Anspielungen liegend. Aber diese Fülle ist etwas anderes als die euphuistische Massigkeit. Hier ist nicht die Füllsubstanz mit dem roten Faden verflochten, so dass beides nebeneinander erscheint ; hier ist ein anderer Trieb am Werk : der Trieb zum Versteckspiel. Das eigentlich Gemeinte verbirgt sich unter der Fülle. Die Form geht ihren eigenen Weg. Der Dichter will sie mit voller Absicht dem Gemeinten entrücken, darum gebraucht er stets absolute Metaphern ohne Vergleichspartikel oder überhaupt ohne das eigentliche Objekt auch nur anzudeuten.

Ich nenne diesen Trieb nach Entrückung der Form vom

Digitized by Google

Gemeinten im Gegenstatz zum quantitativen Trieb nach Fülle einen qualitativen, weil er bemüht ist, die Qualität des Gemeinten zu ändern. Das kann auf verschiedenerlei Art und Weise geschehen. Einmal kann er, wie im Beispiel Góngoras, das Gemeinte bis zur Unkenntlichkeit verkleiden, zweitens kann er aber auch das Gemeinte zerlegen in seine Atome, an denen man bekanntlich das Molekül nicht mehr erkennen kann. Das letztere liegt vor bei den euphuistischen Antithesen, von denen im vorhergehenden Kapitel die Rede war.

Von anderen bestimmten Merkmalen des Gongorismus, z. B. der Hyperbates (Zeile 1, 10, 14 des angeführten Beispiels), oder den Latinismen, soll hier nicht gehandelt werden, weil sie ohne Belang sind für diese Arbeit.

Die Frage nach einer Beeinflussung Calderóns durch Góngora ist nie so eingehend behandelt worden wie die einer Beeinflussung Shakespeares durch Lyly. Sie wird von allen Forschern erwähnt und bejaht (56 Artigas p. 268 f.; 27 Krenkel p. 76; Diego im Vorwort zum 7. Band der Jubiläumsausgabe p. 44), so dass sich ein ähnlicher Nachweis wie im vorhergehenden Kapitel erübrigt.

Was endlich eine Beeinflussung Shakespeares durch Góngora angeht, so ist diese natürlich aus chronologischen Gründen (vergl. auch Einleitung) zu verneinen. Anders ist es wiederum mit der psychologischen Frage : Ist in Shakespeare der gleiche qualitative Trieb wirksam wie in Góngora ? Der Nachweis, dass sie unbedingt zu bejahen ist, sei für den Hauptteil der Arbeit verspart.

Zusammenfassend sei noch einmal gesagt : Eine Untersuchung des Euphuismus und Gongorismus ergibt, dass im ersten ein quantitativer Trieb nach Fülle, im zweiten ein qualitativer Trieb nach Entrückung wirksam sind. — Beide Triebe ergeben ein Koordinatensystem, in das sich die wesentlichsten Formen

Digitized by Google

barocker Stilgebung einreihen lassen müssen, da nach einem consensus omnium Góngora und Lyly typische Vertreter des Barockstils sind.

Somit wird meine Arbeit ein Beitrag zur Stilbezeichnungslehre, wobei Bezeichnungslehre im Gegensatz zu Bedeutungslehre steht. Nicht wie der Semantiker von der Wortform ausgehend den Bedeutungswandel derselben verfolgt, gehe ich von der äusseren Erscheinungsform der Stileigentümlichkeiten aus und prüfe ihre Bedeutung und ihren Sinn im Rahmen des Shakespearschen und Calderónschen Werkes, sondern, wie der Wortbezeichnungslehre-Treibende, der vom Begriff ausgehend, den sprachlichen Erscheinungsformen dieses Begriffes nachspürt, gehe ich von der in den beiden vorhergehenden Kapiteln festgestellten psychischen Disposition des Barockdichters aus und frage nach den Erscheinungsformen des quantitativen und qualitativen Triebes in den Werken von Shakespeare und Calderón.

Alles das auf eine Gefahr hin : Die Arbeit des Stilsemantikers behält als Beispielsammlung immer ihren Wert, wenn auch die Interpretation falsch ist; der Wert meiner Arbeit aber steht und fällt mit der Richtigkeit der antizipierten Untersuchung über die psychische Disposition des Barockdichters.

BAROCKSTIL BEI SHAKESPEARE UND CALDERÓN

VORBEMERKUNGEN

« Calderón ist der vertreter einer überkultur und muss mit Shakespeares nachfolgern in parallele gesetzt werden, während der in der elisabethanischen zeit wurzelnde dichter selbst mit Lope de Vega zusammenzustellen wäre. » (41 Koch). So äussert sich Koch in der Rezension des Grillparzer-Buches von Farinelli. Hätte Koch allen Nachdruck allein auf die Chronologie

Digitized by Google

gelegt, seine Behauptung wäre richtig : Shakespeare und Lope sind Zeitgenossen, der letzte lebte sogar länger als der erste.

Hält man sich aber vor Augen, dass England und Spanien zwar parallele Entwicklungen durchmachten, dass diese Entwicklungen aber nach den in der Einleitung angeführten Zitaten ohne wesentliche Wechselwirkung vor sich gegangen sind, so ergibt sich daraus die Möglichkeit, dass von einer strengen Chronologie nicht die Rede zu sein braucht. In der Reihenfolge der Erscheinungen gleichen beide Entwicklungen sich oder wenigstens ähneln sie einander stark; mit Bezug auf die Zeitrechnung aber ist die englische Entwicklung der Spanischen voraus. Zwei Dichter aus beiden Ländern sind also im literarhistorischen Sinne nicht Zeitgenossen, wenn ihre Geburts- und Todestage nach unserer Zeitrechnung die gleiche Zahl aufweisen, sondern wenn ihre Stellung innerhalb der beiden Literaturen die gleiche ist. Ich gebrauche also das Wort Zeitgenosse in änlichem Sinn, wie es Oswald Spengler gebraucht.

Wie ist es mit der Stellung Lopes innerhalb der spanischen Dramatik? Er steht am Anfang. Vor ihm gibt es zwar einige Namen, aber seine zweitausend Stücke hat er aus sich allein geschaffen. Der Stoff war sein geistiges Eigentum, und für die Neuigkeit des Stoffes jubelte das Volk ihm zu. Das Was seiner Schöpfungen, das Dinghafte, war das Wesentliche an ihnen : er war ein Realist.

Man spricht auch gern vom Realismus Shakespeares. Aber in dem Sinne, wie man für Lope das Wort gebraucht, kann es bei ihm nicht genommen werden. Shakespeares Stoffe sind nicht sein geistiges Eigentum, oft ist es nicht einmal die dramatische Form (vergl. 30 Schack 3. Bd. p. 60), denn vor ihm gab es schon ein englisches Drama, das er benutzte. Was er seinem Publikum vorsetzte, war ihm stofflich schon von früheren Aufführungen in anderer Bearbeitung bekannt. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit der Schluss, dass im Publikum

Digitized by Google

ein formales Interesse — vorsichtig gesagt — rege gewesen sein muss. In dem Sinne, dass man ihm die Originalität der Sache danke, ist Shakespeare kein Realist.

« Lope de Vega wird mit Recht, wenn auch nicht chronologisch, doch geistig, künstlerisch, der Begründer des spanischen Nationaltheaters genannt. Sein unmittelbarer Nachfolger war Calderón, der Vollender, der spanische Shakespeare. » (46 Ulrici p. 508). Der Satz ist zwar zu alt und zu wenig Resultat eingehender Forschungen, als dass hier die Druckerschwärze strikte Gültigkeit verbürgte. Aber wer das Buch von Ulrici gelesen hat, weiss, wieviel Zutreffendes und Tiefgründiges dieser Gelehrte zu sagen hat, der von der Philosophie kommt und noch glaubt, sich entschuldigen zu müssen wegen der Unwissenschaftlichkeit seiner erst halb anerkannten Literarhistorik.

Lope und Calderón, beide meistens als Repräsentanten einer Epoche genommen, sind oft miteinander verglichen worden. Mit Bezug auf Calderóns Stellung innerhalb der spanischen Literatur sagt Schack : « Als Calderón begann, sich der Bühnendichtung zu widmen, lag ihm nicht etwa wie dem Lope de Vega beim Antritt seiner Laufbahn, ein Gewirr von mehr oder minder formlosen Anfängen, von chaotisch durcheinanderliegenden Elementen der Kunst vor, welche seiner ordnenden Schöpferkraft geharrt hätten, um zu Form und Gestaltung zu gelangen; er betrat vielmehr ein schon vielfach nach allen Richtungen hin bearbeitetes Feld und fand eine hochgebildete, durch die vereinten Kräfte vieler ausgezeichneten Geister zu seltenem Glanz gediehene Schauspielpoesie auf den spanischen Theatern heimisch; ja er traf nicht nur im Allgemeinen Form und Charakter des Dramas sehr bestimmt ausgeprägt, sondern auch im Einzelnen bei den verschiedenen Gattungen von Theaterstücken die Gränze gezogen, innerhalb deren sich der spanische Geschmack mit besonderer Vorliebe bewegte. » (30 Schack Bd. 3 p. 50). Aus dieser vorhandenen

Digitized by Google

Literatur holte Calderón seine Stoffe, indem er oft genug andere Stücke lediglich umarbeitete [1], « und dies wäre wahrscheinlich noch auffälliger, wenn uns die 1500 verlorenen Dramen Lope de Vega's erhalten wären. » (32 Schaeffer Bd. 2 p. 70). Krenkel fragt in seiner Einleitung zum Alcalde von Lope und dem von Calderón : « Welche Veranlassung konnte aber Calderón haben, an einem schon von seinem berühmten Vorgänger behandelten Stoffe nochmals seine Kunst zu versuchen? Hierüber sind uns nur Vermutungen gestattet. » (27 Krenkel Bd. 3 p. 7i.) Ich glaube mehr. Die Antwort ist ganz einfach das gesteigerte formale Interesse, auf das bei Calderón niemand verfehlt hinzuweisen. « Kein Dichter, kein Kritiker hat wohl den Gegensatz zwischen Lope's und Calderón's Poesie schärfer und treffender ausgedrückt als Grillparzer : Calderón grossartiger Manierist, Lope Naturmaler. — Calderón ist bilderreich und Lope de Vega ist bildlich. Calderón schmückt seinen Dialog mit ausgesponnenen Vergleichungen, Lope de Vega vergleicht nichts, sondern beinahe jeder seiner Ausdrücke hat eine sinnliche Gewalt und das Bild ist nicht Ausschmückung sondern die Sache selbst. — Während bei Calderón alles, selbst der tiefste Gedanke, auf die Oberfläche herausgeworfen wird, hat Lope de Vega, dieser oberflächlich scheinende Dichter, eine Innigkeit, die häufig bis zum Fehlerhaften geht. — Lope de Vega ist natürlich, was aber das Übernatürliche, ja das Unmögliche nicht ausschliesst; Calderón ist Künstlich, ohne darum auf das Unmögliche und Übernatürliche Verzicht zu leisten (39 Farinelli p. 53. Die Literaturnachweise der angeführten Zitate habe ich fortgelassen.) Günthner zitiert : « Nach Fastenrath S. 62 gleicht Lope de Vega dem Schmetterling, der sich kaum die Zeit gönnt, auf dem Blatt einer Lilie zu ruhen;

(1) ... ohne ihnen allerdings « den gesunden Geist » einzuhauchen, von dem Depta spricht (24 Depta, p. 13). Man muss schon ziemlich krank sein, wenn man den aus Calderóns Stücken wehenden Geist gesund nennt.

Digitized by Google

Calderón dagegen vertieft sich in seinen Gegenstand; er ist wie die Biene, die allen Honig aus den Blumen schlürft, die sie küsst. » (26 Günthner p. XVIII). Mehr oder minder poetische und antithetische Bilder liessen sich weiterhin häufen.

Soll man nach diesen Erwägungen wählen : Shakespeare — Lope oder Shakepseare — Calderón, so zwingt sich mit Notwendigkeit das letzte auf. Die Worte Schacks passen auf Shakespeare so gut wie auf Calderón: beide sind Überarbeiter von bereits vorliegenden Stücken einer blühenden Literatur. Und was das formale Interesse angeht, das bienenartige Vertiefen in den Gegenstand : niemand wird Shakespeare das absprechen wollen.

Ein weiteres Argument wäre beizubringen, das allerdings nur Gewicht hat für den, der an eine Wahlverwandtschaft romantischer und klassischer Epochen untereinander glaubt. Die deutschen Frühromantiker, die sich liebevoll vertieften in Shakespeare, die ihn in ihre eigene Sprache übertrugen und damit wohl das beste leisteten, was jemals an Übersetzungen geleistet wurde, dieselben finden nicht Lobsprüche genug für Calderón. Der Phönix, der aus der Asche verjüngt emporsteigt, ist einer der milderen Vergleiche aus Fr. Schlegels Apotheose Calderóns. (44 Fr. Schlegel p. 123.) Und der sonst besonnenere Bruder August Wilhelm sagt von Calderón : « Ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat. » (43 A. W. Schlegel p. 384). Dieselben Romantiker aber wissen über Lope wenig oder nichts zu sagen, einmal allerdings wegen mangelnder Kenntnis seiner Werke, dann aber wegen einer instinktiven Abneigung, die sie mit lächerlichen Argumenten verkleiden, wenn Friedrich z. B. sagt : « Aber demungeachtet überschreitet die Zahl der Lopeschen Schauspiele, wie man dieselbe auch berechnen mag, alle Gränzen der erlaubten dramatischen Fruchtbarkeit. » (p. 120.)

Menéndez y Palayo aber, ein realistischer Kritiker für viele andere, der über Shakespeare nichts allzu Schlechtes sagt aus

Digitized by Google

Furcht vor dem Sakrileg, der an Calderón aber strenge Massstäbe legt : « Todo lo malo que puede haber en un estilo está reunido aquí.(29 M.y. P. p. 144, von einem Dialog aus dem Cena de Baltasar gesagt.), derselbe findet für Lope den Satz : Á mi ver, Lope es un artista muy superior á Calderón. (p. 11.)

Mit dem Vergleich Lopes und Calderóns ist der Unterschied von Renaissance und Barock bereits berührt. Helene Richter greift bei ihrer Diskussion dieses Unterschiedes auf eine Formulierung Heinrich Heines zurück. Danach ist : « « Klassisch » vollkommene Übereinstimmung zwisschen der Form der Darstellung und der Idee des Darzustellenden. « Romantisch » hingegen ist der Mangel dieser Identität von Form und Idee und die parabolische Andeutung der Idee durch die Form. In dieselbe Formel lassen sich die Wesensunterschiede zwisschen Renaissance und Barock bringen. » (13 Richter p. 77.) Diese Definition ist brauchbar für Untersuchungen, die sich auf die Komposition erstrecken, um die es sich in dieser Arbeit aber nicht handelt, wie in der Einleitung bereits angedeutet wurde. Sie bedarf einer antithetischen Erweiterung : im barocken Kunstwerk ist, was die Komposition angeht, zwar die Idee mehr als die Form, aber was die Diktion angeht, ist die Form mehr als die Idee oder besser, mehr als das Gemeinte. Barock ist also Grenzüberschreitung nach zwei Seiten. Damit ist auf die Dichtkunst angewandt, was Walzel bei der Interpretation von Wölfflins Begriffspaaren über die relative Klarheit sagt : « Komposition, *Licht* und *Farbe* beginnen ihr Eigenleben zu führen, unabhängig von den dargestellten Dingen; nicht mehr klären sie die Form der Gegenstäande auf. » (20 Walzel p. 301.)

Die Renaissance war eine realistische Epoche. Von ihr wurde das Wort in den Dienst der Sache gestellt. Barock erwuchs aus der Renaissance durch die Übertreibung der in dieser üblichen Mittel. Dadurch wurde es zu etwas ganz anderem, dem Wesen nach Verschiedenem. Denn der Schwerpunkt der Dichtung war plötzlich verschoben aus dem Inhalt in die

Digitized by Google

Form. Das Wort, das eben noch erläuternde Illustration war, wird jetzt Schmuck, Prunk, Ornament. Eine Formulierung nicht so neu, dass sie nicht schon von Zeitgenossen gefunden wäre. Lodge in der Vorrede zu W. Longbeard 1593 sagt : « In old times menne studied to illustrate matter with wordes; now we strive for wordes besides matter. » (zitiert von 54 Schwan) Eine bessere Definition kann man kaum finden. Nur an einer Stelle ist sie dehnbar : Wo hört die Kongruenz von Inhalt und Form auf, wo ist der erste Riss zwischen beiden? Es ist unmöglich, die Formel an dieser Stelle zu präzisieren. Die jeweilige Ausdeutung muss dem Wissen des gesunden Menschenverstandes um eine Norm überlassen werden. Allerdings ist dieses Wissen nicht ganz zuverlässig. Das 16. und 17. Jahrhundert liegen weit zurück. Wenn wir auch vieles von damals nacherleben können : ob es uns ganz gelingt, uns in die Mentalität des Barockmenschen zu versetzen, wissen wir nicht. Wer sagt uns denn, ob ihnen nicht etwas weit anderes vor Augen schwebte bei gewissen Worten, als wir nachzuempfinden vermögen? Zu denken gab mir eine Stelle aus dem Pintor, wo dieser das von ihm gemalte Bild beschreibt : den Heracles, der dem betrügerischen, im Hintergrund davoneilenden Centauren nachsetzt. Das Bild können wir uns lebhaft vorstellen, weil wir in ihm die Fülle und Farbenglut Rubenscher Bilder wiedererkennen. Seltsam ist nun, dass uns in diesem einen Falle das Wort dem gemeinten Bilde adäquat zu sein scheint. Hier stören wir uns nicht an einer solchen Hyperbel :

Fuera de la tabla está,
Y aun estuviera mas fuera,
Si en la tabla no estuviera
El Centauro tras quien va.

(Pintor III, 83 b).

In jedem anderen Falle würde man den 1. Vers als eine etwas hyperbolische Ausdrucksweise gelten lassen, die drei andern Verse aber als höchst überflüssige Zutat verdammen. In diesem

Digitized by Google

Falle aber erkennen wir, dass die im Barock beliebte Kontrapost-Stellung nicht besser ausgedrückt werden könnte als durch diese drei Verse.

Man ersieht aus dem Beispiel, dass man nur nach genauer Prüfung einen Vers als überflüssiges und Selbstzweck seiendes Ornament bezeichnen darf, da ihm eventuell eine uns fernliegende Substanz entsprechen könnte, die dann Barock sein würde nicht als Prunk sondern auf irgend eine andere Art.

Im allgemeinen aber darf man getrost dem gesunden Menschenverstand das Erkennen der übersteigerten und Selbstzweck gewordenen Renaissance-Ornamente überlassen.

Im Einzelnen ist die Diktion Shakespeares und Calderóns oft beschrieben worden.

Summarische Beschreibungen finden sich in jeder Literaturgeschichte über beide Dichter. Von Shakespeare wird der Reichtum und der Realismus (von dem noch zu sprechen sein wird) seiner Sprache betont, von Calderón werden die gezierten Reden und Monologe erwähnt.

Allgemeine Abhandlungen streifen gelegentlich einmal Stilmängel bei Shakespeare in schüchternen Konzessivsätzen, ohne dabei ausfällig zu werden wie jener Spanier Moratín (es handelt sich um dem jüngeren, Leandro Moratín), der nicht wusste, was er tat, als er schalt über « die verschwenderische Pracht dichterischen Schmuckes, mit der Shakespeare sein Drama ausgestattet hat », (42 Biller p. 316) als er ihm « Neigung zur Phrasenmacherei (p. 316) oder gar die Verwendung von « flores calderonianos » (p. 318) vorwarf. Schack spricht von der « ausserordentlichen Dunkelheit von Shakespeares Diktion. Sein Stil ist voll von neuen Worten, und Worten, denen eine neue Bedeutung beigelegt wird. Es ist leicht, hierüber als über etwas Veraltetes hinwegzugehen; aber obgleich manche Ausdrücke veraltet sind, und viele provinziell, obgleich die Arbeit seiner Commentatoren nie so nützlich sowohl wie fleissig verwendet wurde, wie zu der Aufklärung hiervon, indem sie

Digitized by Google

selbst die geringsten und vergessensten Bücher seines Zeitalters zu Hilfe nahmen, so ist es doch unmöglich, zu leugnen, dass unzählige Zeilen in Shakespeare zu seiner Zeit nicht verständlicher waren, als sie gegenwärtig sind. » (16 Schack p. VII). Und derselbe sagt über Calderón : « Fassen wir aber die Styl-Mängel und Schönheiten des Dichters zusammen, so dürfen wir Calderón nach einem von ihm selbst häufig gebrauchten Bilde mit einem Vulkan vergleichen, der neben glänzenden Flammensäulen auch dicke und qualmende Rauchwolken ausstösst. » (Schack 3. Bd. p. 83.)

Neben diesen allgemeinen Beschreibungen gibt es eine Fülle von Spezialuntersuchungen, die meistens den Gebrauch einer bestimmten Figur oder Trope bei einem der beiden Dichter betrachten, mit andern Worten also Stilbedeutungslehre treiben, Abgesehen davon, dass sie einen Dichter als Beispielsammlung benutzen für einen bestimmten Punkt eines Systems, haben alle diese Arbeiten bei aller Exaktheit und Sauberkeit den einen Fehler, dass sie nach der Durchsuchung des literarischen Kunstwerkes die gefundenen Beispiele nach durchaus unliterarischen Gesichtspunkten klassifizieren. Ob und wie oft z. B. eine Metapher angewandt wird auf bestimmte Körperteile, die « in systematischer Reihenfolge von oben nach unten » (28 Lindner p. 99) betrachtet werden, interessiert vielleicht den Biologen, aber nicht den Literaturwissenschaftler. Die einzige Folgerung bezüglich der Bedeutungslehre, die diese Art Arbeiten neben der zahlenmässigen Statistik ziehen, besteht meistens darin, dass sie mit der Zahl die raffinierte Geschicklichkeit, die Meisterschaft und geniale Gestaltungskraft des Autors dokumentieren Die letzte Konsequenz dieser systematischen Ästhetiker — sofern sie sich nicht aller Wertung enthalten und lediglich konstatieren — macht den Dichter zum Handwerker der mit mehr oder minder grosser Virtuosität den grossen Apparat aller irgend möglichen Figuren und Tropen (weitergehend auch der Kompositionstechnik) handhabt. Ob bewusst

Digitized by Google

oder unbewusst, kann dahingestellt bleiben, obwohl das konsequente Postulat die Bewusstheit sein müsste, denn sie allein bewahrt vor Fehlern (!). Die Tatsache, dass Dichter gewöhnlich unbewusst schaffen, wenigstens, was die Form angeht, wäre mit einem resignierenden « Leider » zu buchen. Enthält sich der systematische Ästhetiker aber der Wertung, zieht also keine Folgerung aus seiner Beispielsammlung, so leistet er allenfalls etwas für sein System, aber wenig für eine nach Erkenntnis und Verständnis strebende Literaturwissenschaft.

Wesentlicheres hoffe ich erarbeiten zu können, indem ich ausgehe von den bei Lyly und Góngora bereits festgestellten psychologischen Grundstrebungen des Barocks.

Wenn ich im Folgenden, wie vorher angedeutet, die bei Lyly und Góngora gewonnenen Grundtriebe benutze wie ein Koordinatensystem, das ich jetzt auf Shakespeare und Calderón anwende, so sieht sich der weitere Verlauf der Arbeit wie Deduktion an. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass in Wirklichkeit diese Deduktion nur die geordnete Zusammenstellung der auf induktivem Wege gewonnenen Resultate ist.

Wo mir Termini zur Verfügung standen aus dem Gebiet der systematischen Literaturwissenschaft, habe ich diese gewählt; in anderen Fällen habe ich neue gebildet, so gut es ging, oft mit Heranziehung jener zur fast wertlosen Münzsammlung gewordenen Epitheta, die man gewöhnlich zur Kennzeichnung des Barockstils benutzt. Eine jeweils vorangestellte Definition wird sie rechtfertigen.

Das biographische Moment kann in meiner Arbeit naturgemäss nicht berücksichtigt werden. Als Repräsentant eines Zeitalters genommen, ist der Dichter als ein Ganzes zu betrachten. Dass er seine Wesenseigentümlichkeiten langsam entwickelt und vervollkommnet hat, ist belanglos für den Betrachter, der aus seinen Wesenseigentümlichkeiten die seines Zeitalters ablesen will.

Digitized by Google

DER QUANTITATIVE TRIEB

PARALLELEN

Arbeiten über die Parallele als Stilornament bei Shakespeare sind mir nicht bekannt. Lüdemann (12) beginnt zwar seine Arbeit mit dem Zitat des ersten Psalms Vers 1, aber was er Parallelismus nennt, bezieht sich, abgesehen von dieser Einleitung, auf die Komposition, nicht auf die Ornamentsgattung, die ich hier unter Parallele verstanden haben möchte.

Meine Auffassung der Parallele ist kein Widerspruch zu der Asymmetrie, die Helene Richter als Charakteristikum des Barockstils ansieht. Die Parallele als Ornament entspringt garnicht dem Symmetriebedürfnis.

Die Parallele als Stilornament ist der allereinfachste Ausdruck für den euphuistischen Drang nach Fülle. Es genügt dem Dichter nicht, einen Vorstellungsinhalt einmal und prägnant auszusprechen; er wiederholt ihn in abgewandelter Form einmal und mehrmal. Dabei soll nicht etwa das Gemeinte deutlicher gemacht werden, sondern die Parallelen sind um ihrer selbst willen da. Durch die Parallelität wird die ornamentale Absicht erst eigentlich betont und unterstrichen.

Zwar solange es sich um rhetorische Fragen handelt wie in folgenden Beispielen :

> Was ever woman in this humour woo'd?
> Was ever woman in this humour won?
>
> (R3 1. 2. 228).

und

> ¿Qué aguarda quien esto oye?
> ¿Quien esto sabe, qué busca?
>
> (Príncipe III. 278a).

oder

> And do you now put on your best attire,
> And do you now call out a holiday,

Digitized by Google

And do you now strew flowers in his way
That comes in triumph over Pompey's blood?
(Caes. I. 1. 53).

und

¡ Ay Dios, quien supiera
Reducir solo á un discurso,
Medir con sola una idea
Tantos géneros de agravios,
Tantos linages de penas,
Como cobardes me asaltan,
Como atrevidos me cercan!
(Médico II. 365b).

lässt sich ein gewisser Realismus noch nicht verleugnen, denn im Affekt sagt man leicht zweimal, was man bei sachlicher Überlegung nur einmal sagen würde.

Aber selbst in dem mehr ruhigen Zustand stiller Traurigkeit leitet Cenobia eine Erzählung ein mit den Worten :

Una oculta tristeza
El corazon me oprime
Un miedo me desmaya
Y una pasion me rinde.
(Cenobia II. 87b).

Und Brutus findet, obwohl es klopft und er Portia rasch hinausdrängt, noch Zeit zu den Versen :

All my engagements I will construe to thee,
All the charactery of my sad brows.
(Caes. II. 1. 307).

von denen einer genügt hätte.

Das steigert sich im folgenden Beispiel :

Decline all this, and see what now thou art :
For happy wife, a most distressed widow;
For joyful mother, one that wails the name;
For queen, a very caitiff crown'd with care;
For one being sued to, one that humbly sues;
For one that scorn'd at me, now scorn'd of me;
For one being fear'd of all, now fearing one;
For one commanding all, obey'd of none.
(R3 IV. 4. 97).

Digitized by Google

und nimmt endlich riesige Dimensionen an bei Calderón.

Alli lloraré desdichas
De un hado tan inclemente,
De una fortuna tan fiera,
De una inclinacion tan fuerte,
De un planeta tan opuesto,
De una estrella tan rebelde,
De un amor desdichado,
De una mano tan aleve,
Que me ha quitado la vida,
Y no me ha dado la muerte,
Porque entre tantos pesares,
Siempre viva, y muera siempre.

Dabei ist das angeführte Beispiel nur das Ende der siebenmal längeren Rede Julias an der Leiche ihres Bruders Lisardo, (Devoción 1. 103b.) [1]

(1) Um den Text der Arbeit nicht mit Beispielen zu überladen, verweise ich jeweils in Fussnoten auf eine Anzahl weiterer Belege. Bei Calderón gebe ich ausser Akt, Seitenzahl und Spalte die ersten Wörter; fängt ein Zitat in der Mitte der Zeile an, so zitiere ich das erste Wort der folgenden Zeile noch mit und hebe es hervor durch Kursivdruck, um das Auffinden zu erleichtern.

Caes. I. 2. 144; I. 2. 152; III. 1. 123; III. 2. 13; IV. 3. 39; IV. 3. 44; H4A. III. 2. 39; V. 1. 89; Hml. III. 1. 158; Mcb. I. 1. 3; II. 2. 1; III. 1. 65; III. 4. 61; Merch. II. 9. 44; II. 9. 56; III. 2. 328; IV. 1. 375; Mids. I. 1. 7; R3. I. 1. 5; I. 2. 14; II. 2. 41; III. 7. 71; IV. 4. 40; Tp. I. 2. 148; Wint. IV. 4. 388; IV. 4. 758; V. 1. 37; V. 3. 91.

Devoción I. 97b ¡ Ay burra; I. 98a Son tantas, *Que falta*; I. 98b Oid prodigios; I. 99b Pero aunque no sé; I. 101a Si ha sido gusto; I. 102a Yo entre tantos; II. 108b Donde yo llorando; Encanto I. 283a Entramos en ese; I. 283b ¿ Quién vió; I. 284b pues ya veo *Tan*; I. 285a Admite rendido; I. 287b Y finalmente; I. 288a Pues porque empiecen; III. 300b Guerra publica; III. 301b ¿ Otra vez osais; Médico I. 356a ¿ Podrá un hombre; I. 358a De parte de mi; II. 365b ¡ O ruego á Dios; III. 369b Con la sangre; III. 375b Cubrid ese horror; Príncipe I. 261a Miente el alma; I. 266a Valiente Moro; II. 270a Aquí enmudece; III. 275a ¿ Quién á Fernando; III. 278b Aunque mas tormentos; III. 280b Qué es esto; Puente I. 119a Que ví bajar; Vida I. 2b Tú solo, tú; I. 2b Tu voz pudo; I. 5b Matemáticas; II. 10a ¡ Válgame el cielo; III. 18a ¿ Otra vez, (qué es esto; III. 24a Y tras prevenciones.

Digitized by Google

Interessant ist, wie Shakespeare im Pyramus und Thisbe Spiel ganz offenbar sich selber ironisiert :

O grim-look'd night ! O night with hue so black !
O night, which ever art, when day is not !
O night, O night etc. etc.

(Mids. V. 1. 171).

Wer im Glashause sitzt, sollte nicht mit Steinen werfen.

Die angeführten Beispiele zeigten Parallelbau in Form von Variationen über ein Thema. Eine andere Äusserung desselben Dranges ist das Aneinanderreihen gleichartiger Sätze, in denen zwar Verschiedenes aufgezählt wird, die aber mit der formalen Parallelität dokumentieren, dass eine Fülle zur Schau gestellt werden soll, die zur nackten Schilderung nicht notwendig erforderlich ist. Sie fallen nur nicht sogleich ins Auge, weil sie nicht so offenbar leer laufen wie die parallelen synonymen Sätze. Beispielsweise im Mids. (II. 1. 1. Puck und Fairy; II. 3. 1. Titanias Worte und auch die folgenden songs für Vorsänger und Chor; V. 1. 378. Pucks Kehrausreime.) finden sich viele Parallelsätze, die scheinbar mit Stoff gefüllt sind, die aber in Wirklichkeit zusammengenommen nicht mehr enthalten, als ein einziger von ihnen, denn es handelt sich ja um Phantasterein, die man beliebig vermehren oder vermindern kann. Strenge Parallelität kann dabei zunächst noch beibehalten sein wie in folgenden Beispielen, die einen Übergang von der synonymen zur substanzgefüllten Paralle darstellen, weil in ihnen verschiedene Beispiele einen Gedanken illustrieren.

¿ Quién, Astolfo, podrá parar prudente
La furia de un caballo desbocado ?
¿ Quién detener de un rio la corriente,
Que corre al mar soberbio y despeñado ?
¿ Quién un peñasco suspender valiente
De la cima de un monte desgajado ?
Pues todo fácil de parar se mira
Mas, que de un vulgo la soberbia ira.

(Vida III. 19a).

Digitized by Google

und

All things that we ordained festival,
Turn from their office to black funeral;
Our instruments to melancholy bells,
Our wedding cheer to a sad burial feast,
Our solemn hymns to sullen dirges change,
Our bridal flowers serve for a burried corse
And all things change them to the contrary.
(Rom. IV. 5. 84).

Die Parallelität kann sich lockern zur einfachen Anapher wie das Farewell in Oth. III. 3. 347. oder das No te digo in Encanto 1. 286b., mit Hilfe dessen Circe ihre Lebensgeschichte erzählt, bis sie nur noch zu erkennen ist als eine Häufung von Anreden. Diese ist bei Calderón zu häufig, als dass ich ein Beispiel anzuführen brauchte. (vergl. 30 Schack Bd. 3 p. 93 f.; 27 Krenkel Bd. 2, p. 230; 28 Lindner p. 96). Bei Shakespeare findet sie sich beispielsweise im Tp. V. 1. 33 ff., als Prospero seine dienstbaren Geister entlässt [1].

Der Eigenwert der Form wird aber noch mehr betont dadurch, dass eine Reihe von Parallelen am Schluss noch einmal zusammengefasst wird wie in dem boshaften Vorsatz Pucks :

I'll follow you, I'll lead you about a round,
Through bog, through bush, through brake, through brier :

(1) Caes. I. 3. 62; I. 3. 91; II. 1. 123; II. 1. 203; V. 1. 41; Hml. I. 2. 77; Lear II. 2. 15; Mcb. IV. 1. 52; Merch. II. 1. 27; II. 6. 8; III. 1. 41; III. 2. 162; IV. 1. 71; Mids. I. 1. 169; III. 2. 155; III. 2. 342; R3. II. 2. 151; Tp. I. 2. 189; II. 1. 246; III. 3. 95; IV. 1. 172; Wint. I. 2. 242; I. 2. 451; IV. 4. 719.

Devoción I. 102b (¡ Que bien las dice; I. 101a Villas tengo; II. 107a No es mucho que el alma; Encanto I. 283b Cual era ya racional; I. 285a Vengo á recibir; I. 285b Engañóme mi; I. 286a Retórico Griego, á quien; I. 287b El primero que ha; I. 288b ¿ Ó ya convertido; III. 301a ¿ Tan ingrato prision; III. 306a Y sea antes que; Médico I. 355b Y mi aliento lince; II. 361b Pues la garza *De tal*; III. 369a Honor que siempre he; III. 375b Vuelve á esta parte; Pintor I. 70a Cuando me acuerdo; Príncipe II. 267b Lisonjera se desata; III. 274b Porque como le mandaste; III. 278b ¿ Eres leon? *Pues va*; Vida I. 5b Esos círculos de nieve; I. 7a Esto como Rey; I. 8a Cuando en tan confuso; III. 19a Cada piedra un pirámide; III. 23a No te responde mi voz.

Digitized by Google

Sometime a horse I'll be, sometime a hound,
A hog, a headless bear, sometime a fire;
And neigh, and bark, and grunt, and roar, and burn,
Like horse, hound, hog, bear, fire, at every turn.
(Mids. III. 1. 109).

oder in der Anklagerede der Fenix :

Siendo Rey, has sido fiera;
Siendo padre, fuiste áspid;
Siendo juez, eres verdugo;
Ni eres Rey, ni juez, ni padre.
(Príncipe III. 280b)

Damit wird dem Prunkbedürfnis in mehr als einem Sinne die Krone aufgesetzt. Zu den Stollen fügt sich ein Abgesang. Solch ein Bau ist zu selbständig, als dass er in der Rede einer Person noch real oder zufällig wirken könnte. Das ist Lyrik — und das ist barock. Bemerkt sei noch, dass diese Figur bei Calderón oft riesige Ausmasse annimmt und der Abgesang also gewissermassen notwendig wird, damit der Hörer im Bilde bleibt, z. B. in Vida III. 24b die Rede Segismundos mit der Aufzählung der verschiedenen Arten, wie man sich vergeblich zu schützen trachte vor geweissagten Schicksalssprüchen, und der Vergleich von Rosaura mit der Sonne (II. 12b.) Diese Reden werden nach Schack nur erträglich dadurch, dass man sie auf spanischen Bühnen « mit der reissendsten Geschwindigkeit » deklamiert und damit die ermüdende Wirkung vermeidet. (31 Schack p. 32.) [1].

(1) Caes. II. 1. 292; III. 2. 26; Mcb. I. 3. 111; Merch. II. 6. 53; Mids. II. 2. 137; R3. I. 2. 62.

Cenobia I. 75b ¿ En afectos; III. 90a Aurelianos Rede im Triumphzuge; Médico I. 358a Poca centella; Pintor I. 62b Es su hermosura; II. 74b No, porque al primer; Príncipe II. 270b Cristianos, Fernando; Puente I. 118a Que en los campos; I. 122b Un águila; III. 135a Yo iba á morir; Vida I. la ¿ Dónde, rayo sin llama; I. 4b Y asi os saludan; II. 12b Segismundos Worte an Rosaura; III. 24 Segismundo zählt Beispiele auf, wie man sich vor dem Schicksal zu schützen suche.

Digitized by Google

Eine ganz eigenartige Wirkung haben die Parallelsätze, wenn sie von verschiedenen Personen gesprochen werden. Dann ist aller Realität der Rücken gewendet und man befindet sich im Märchenreich der Oper. Diese Tatsache, wenn auch ohne genauere Erforschung des Grundes, hat für Calderón schon Goethe festgestellt (25 Goethe p. 113), wenn er spricht von « einer Art Balletschritt », der « auf die Tecknik unserer neuesten komischen Oper hindeutet ». Und ähnlich bei Schack : « Wir haben hier etwas Opern- oder vielmehr Ballethaftes, was uns jeden Augenblick erinnert, dass wir kein poetisches Abbild der Natur, sondern eine absichtliche und auf unsern Applaus angelegte Schaustellung vor uns sehen. » (30 Schack Bd. 3, p. 82). Von da ist diese Feststellung übernommen von Schaeffer und allen andern, die Calderóns Stil beschreiben.

Calderón verwendet die Duettparallelen gern am Aktschluss.

Alvaro : Que yo he de adorarte mucho.
Serafina : Que yo no he de amarte nunca.

(Pintor I. 70b).

Oder :

Lisidias : ¡ Gracias á Amor, que otra vez,
Flérida hermosa, te miro !
Flerida : ¡ Gracias, Lisidas, á Amor,
Que otra vez á amarte vivo !

(Encanto I. 289a).

Wenn auch manchmal rein technisch betrachtet gleiche Stellen bei Shakespeare ungleich weniger opernhaft scheinen :

Br. For ever, and for ever, farewell, Cassius !
If we do meet again, why, we shall smile :
If not, why then, this parting was well made.
Cas. For ever, and for ever, farewell, Brutus !
If we do meet again, we'll smile indeed ;
If not, 't is true this parting was well made.

(Caes. V. 1. 117).

so klingt folgendes Duett schon mehr nach Calderón :

Ben. Alas, that love, so gentle in his view,
Should be so tyrannous and rough in proof !

Digitized by Google

Rom. Alas, that love, whose view is muffled still,
Should, without eyes, see pathways to his will!
(Rom. I. 1. 175).

Bis schliesslich jenes prächtige Gejammer aus R3 ihm wenig oder nichts mehr nachgibt :

Chil. Oh for our father, for our dear lord Clarence!
Duch. Alas for both, both mine, Edward and Clarence!
Eliz. What stay had I but Edward? and he's gone.
Chil. What stay had we but Clarence? and he's gone.
Duch. What stay had I but they? and they are gone.
Eliz. Was never widow had so dear a loss!
Chil. Were never orphans had so dear a loss!
Duch. Was never mother had so dear a loss!
(R3 II. 2. 72).

In nicht seltenen Fällen liegt der Grund dieser parallelen Äusserungen schon in der Handlung. Álvaro hält Serafina im gleichen Jagdhaus gefangen, in dem seine Schwester Porcia den Fürsten verbirgt, einer ohne Wissen des andern. Beide nötigen einander unter Vorwänden hinaus und sprechen aparte :

Álv. Asi excuso, que no vea
Á Serafina.
Porc. Asi trato
De que al Príncipe no vea.
(Pintor III. 82a).

Hier passt sich das Ornament der Architektur an.

Weiter ausgeführt und prächtiger ist bei Shakespeare das Sommernachtsduett aus Merch. V. 1. mit der ewigen Anapher In such a night.

Aber zu solcher Übertreibung des Gezierten wie Calderón, der häufig zwei Personen ihre Duette durcheinander Vers um Vers aufsagen lässt, wie z. B. im Príncipe III. 275b Tarudante und Alfonso vorm König, versteigt sich Shakespeare nicht [1].

(1) Caes. IV. 3. 58; IV. 3. 64; IV. 3. 90; V. 3. 65; Hml. III. 4. 9; Merch. V. 1. 193; V. 1. 280; Mids. I. 1. 134; II. 1. 212; III. 2. 57; V. 1. 270; R3. I. 2. 68; I. 2. 134; V. 3 Der Geisterreigen; Rom. II. 2. 173.
Devoción I. 97a Buena hacienda; I. 104a ¡ Que no he de; Duende I. 189a

Digitized by Google

BOMBAST

Solange sich noch eine Spur von Parallelität aufdecken lässt, ist es leicht, den Trieb nach Fülle nachzuweisen; denn die Parallelität zeigt ja an, dass der Trieb sich seiner selbst bewusst ist, dass er die erzeugte Fülle ordnet und gestaltet zum Ornament. Wo es aber nur sprudelt, immer neu und ohne Wiederkehr eines Wortes oder einer Konstruktion, da kann man nicht mehr von einem Ornament sprechen. Ich gebrauche für derartige Stellen das Wort Bombast, das man meistens mit Schwulst übersetzt. An dieser Stelle soll unter Bombast die Fülle schlechthin verstanden werden, wohlgemerkt die wirkliche, nicht vorgetäuschte Fülle, ohne dass dabei an den abwertenden Nebensinn des Wortes gedacht zu werden brauchte.

Bombast kann auf zwei Arten in Erscheinung treten. Zunächst kann ein für die nackte Schilderung nicht mehr als normal wichtiger Umstand aufgebauscht werden durch prunkvolles Schildern aller Einzelheiten, die nach Möglichkeit erweitert werden durch Vergleiche oder wenigstens durch Epitheta. Das gibt dann meistens prächtige Erzählungen. Der Hergang einer Handlung oder die Beschreibung eines Dinges wird auf diese Art, statt mit wenigen Worten, breit und ausführlich wiedergegeben. Besonders in Botenszenen findet man diese Art Bombast bei beiden Dichtern.

Es ist bezeichnend, dass der Schilderer der Schlacht, Rosse, uns erst nach einer breiten Wiedergabe zusammenfassend sagt :

Que tristeza *Me han dado*; Encanto I. 282 Die verschiedenen zweizeiligen Anrufungen; I. 282b Todo el sitio es rigor; I. 285b Zweizeiler bei der Entzauberung; II. 296b ¿ Cómo, di, tan osado; II. 297a ¿ Pero qué es esto; II. 298b Qué pena; III. 300a ¿ Quién lo asegura ?; III. 302b Circe ruft ihre Mädchen zum Kampf; Médico II. 362a No he sabido *Hasta*; Vida I. 5a Sabio Táles.

Digitized by Google

and, to conclude,
The victory fell on us.

(Mcb. I. 2. 57).

Naturgemäss lassen sich Beispiele schlecht wörtlich anführen wegen ihrer Länge, die ja gerade ihr bezeichnendstes Merkmal ist. Ich stelle aber doch zwei nebeneinander, die sich in etwa vergleichen lassen. Als erstes die berühmte Schilderung der Barke Cleopatras, die auch von Helene Richter angeführt wird als einziges Beispiel für Barockstil in der Diktion, allerdings ohne weitere Angabe eines Warum.

The barge she sat in, like a burnish'd throne
Burn'd on the water : the poop was beaten gold;
Purple the sails and so perfumed that
The winds were love-sick with them; the oars were silver
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster
As amorous of their strokes. For her own person,
It beggar'd all description : she did lie
In her pavilion — cloth of gold of tissue —
O'er — picturing that Venus where we see
The fancy outwork nature : on each side her
Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
With divers-colour'd fans, whose wind did seem
To glow the delicate cheeks which they did cool,
And what they undid, did.
(Eine Zeile Unterbrechung)
Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids, tended her i' the eyes,
And made their bends adornings : at the helm
A seeming mermaid steers; the silken tackles
Swell with the touches of those flower-soft hands,
That yarely frame the office.

(Ant. II. 2. 196).

Diese Schilderung lässt sich vergleichen mit der Cenobia durch Decio, eine lange Rede in Stanzen, von denen wenigstens drei hier angeführt werden sollen.

De un escuadron de damas coronada,
Que, á no estar á su lado, fueran bellas,
Su divina hermosura acompañada

Digitized by Google

Salió; pero aviniéndose con ellas
Como la primavera celebrada
Con las flores, el sol con las estrellas,
Con las fuentes el mar; pues mas hermosa
De aquel coro de ninfas fue la diosa.

Encarnado el vestido, que los ojos
De su rigor le dieron la librea;
Corto, porque incitase á mas enojos
Al que pasar sus límites desea;
Pequeño pie, por muestra ó por despojos
De mas beldad, la vista lisonjea:
Bien como el mercader, que, para seña
De las joyas que guarda, alguna enseña.

Plateado flueco sobre el pie guarnece
Del vestido el extremo en que remata,
Donde el viento sútil mover parece
En mares de cristal ondas de plata:
Bruñido espejo en un arnes ofrece
Al sol, que en sus reflejos se retrata;
Y estar sus rayos mas ó menos bellos,
Es, que no siempre se compone en ellos.

(Cenobia I. 76b).

In beiden Fällen haben wir die Schilderung einer von ihren Damen umgebenen Königin. In beiden Fällen die Beschreibung eines malerischen Bildes, ausgeschmückt mit Hyperbeln und Metaphern, bei Shakespeare etwas Mythologie, bei Calderón das beliebte Gemisch von Gold, Silber, Sternen, Sonnen etc. Der Vergleich der beiden Stellen soll sich übrigens nicht auf die Einzelheiten erstrecken; es soll nur auf die Tatsache des Vorhandenseins vieler Einzelheiten hingewiesen werden, und in dieser Beziehung sprechen die Beispiele für sich.

Ähnlich beredte Beispiele würde man finden bei Shakespeare in der Erzählung von Queen Mab (Rom. I. 4. 53), von Ophelias Tod (Hml. IV. 7. 167) oder in der Beschreibung von dem Bild, das Bassanio im Kästchen findet (Merch. III. 2. 116), bei Calderón in der Beschreibung von Guido, Ross und Reiter, durch Florípes (Puente I. 119a), in der Falkengeschichte, die Ulíses

Digitized by Google

erfindet (Encanto II. 296a) oder auch scherzhaft in der Erzählung Cosmes vom Teufel, der sich einem Schäfer in Gestalt eines Weibes nahte (Duende III. 208a)[1].

In der aufgebauschten Erzählung oder Schilderung werden die Einzelheiten immerhin zusammengehalten durch einen roten Faden, und das einzige Kriterium für das typisch Barocke einer solchen Schilderung ist die Überflussigkeit des Einzelnen. Unversteckter aber zeigt sich die Fülle, wenn dieser Faden ganz oder beinahe fehlt.

Nur zwei Beispiele.

Eine bei Shakespeare beliebte Häufung böser Vorzeichen :

> A common slave (you know him well by sight)
> Held up his left hand, which did flame, and burn
> Like twenty torches join'd; and yet his hand,
> Not sensible of fire, remain'd unscorch'd.
> Besides (I have not since put up my sword),
> Against the Capitol I met a lion,
> Who glar'd upon me, and went surely by,
> Without annoying me : and there were drawn
> Upon a heap a hundred ghastly women,
> Transformed with their fear; who swore, they saw
> Men, all on fire, walk up and down the streets.
> And, yesterday, the bird of night did sit,
> Even at noon-day, upon the market-place,
> Hooting and shrieking.
>
> (Caes. I. 3. 15).

Ähnlich sind Ciprianos Worte, die er im Sturm spricht

> ¿ Qué es esto, cielos puros ?
> Claros á un tiempo, y en el mismo oscuros.
> Dando al dia desmayos
> Los truenos, los relámpagos y rayos

(1) Caes. I. 2. 100; III. 1. 60; H4A I. 3. 201; II. 3. 40; IV. 1. 104; Hml. I. 1. 149; III. 4. 53; Lear IV. 3. 17; Merch. I. 1. 9; II. 1. 4; II. 9. 93; Oth. II. 1. 67; R3. I. 2. 154; Rom. IV. 1. 94; Tp. I. 2. 49.

Encanto II. 291a En este hermoso; Príncipe I. 262a Una mañana; I. 262b Duarte de Portugal; Puente I. 117a Si ya por astro; I. 117b Ya que miro; Vida I. 1b ¿ No es breve luz; I. 5b Son los libros, *Donde*.

Digitized by Google

Abortan de su centro
Los asombros que ya no caben dentro.
De nubes todo el cielo se corona,
Y preñado de horrores, no perdona
El rizado copete deste monte.
Todo nuestro horizonte
Es ardiente pincel del Mongibelo,
Niebla el sol, humo el aire, fuego el cielo.
¡ Tanto ha que te dejé, filosofía,
Que ignoro los efectos deste dia !
Hasta el mar sobre nubes se imagina
Desesperada ruina,
Pues crespo sobre el viento en leves plumas,
Le pasa por pavesas las espumas.

(Mágico II. 407a).

Die Beispiele wären nichtssagend, wenn sie alleins ständen und gesucht wären; aber das ermächtigt uns, sie barock zu nennen, dass man ihnen viele andere zur Seite stellen könnte, ohne lange suchen zu müssen [1].

MYTHOLOGIE

Woher nimmt nun der Dichter die Substanz zu seinem Bombast ?

Da ist als erstes ein bei allen Barockdichtern beliebtes Reservoir von Versatzstücken zu erwähnen : die antike Mythologie. Auf die mythologischen Vergleiche und Anspielungen der Barockdichter verfehlt keiner von denen, die den Barockstil beschreiben, hinzuweisen. Eine genaue und sehr gute Untersuchung lieferte für Shakespeare Kilburn Root. Für Calderón gibt es eine ähnliche Arbeit meines Wissens nicht.

Oberflächliche Schätzung ist sicher geneigt, an eine weit

(1) Caes. II. 2. 17; Hml. I. 1. 113; Mcb. I. 5. 41; IV. 3. 164; V. 5. 9; Merch. I. 1. 22; III. 2. 48; Oth. IV. 2. 47; R3. I. 4. 24; Rom. III. 2. 73; Tp. I. 2. 325; III. 3. 43; IV. 1. 60; Wint. I. 2. 324.

Encanto III. 300a En esta florida; Príncipe I.264b. Yo ufano con tal; Puente I. 123a ¿ No ves *Tus ejércitos*; Vida I. 4b Bien al ver.

Digitized by Google

häufigere Verwendung antiker Mythologie seitens der Barockdichter zu glauben, als im Allgemeinen den Tatsachen entspricht. Die Zahlen bei Kilburn Root verwundern ein wenig. Da findet man, dass in den Stücken, die in der Antike spielen und in denen die Mythologie zum Lokalkolorit gehören sollte, abgesehen von stereotypen Anrufungen (z. B. by Jove), die Anspielungen garnicht so häufig sind, wie man erwarten möchte. In Ant. finden sich zwar 39, in Mids. 37, in Cor. aber nur 26 in Caes. sinkt die Zahl auf 5. Für andere Stücke seien vergleichsweise genannt: LLL 38, Merch. 28, Rom. 25, Hml. 19, Wint. 13, Mcb. 8, Tp. 7 und Lear nur 5. Die Zahlen lassen den einfachen Schluss zu, dass mythologische Anspielungen von Shakespeare nicht zur Erzeugung des Lokalkolorits gebraucht wurden. Die antike Mythologie war für ihn nur eine von vielen Rüstkammern, deren er sich bediente, weil sie ihm nahe lag.

In Bezug auf Calderón möchte man geneigt sein, seine mythologischen Anspielungen zahlenmässig weit höher als die Shakespeares zu schätzen. Aber eine von mir in verschiedenen Stücken durchgeführte Zählung zeigt verblüffende Resultate. Als Stücke, die in der Antike spielen, seien genannt Encanto und Cenobia. Von diesen enthält das erste (auch hier wird natürlich wie bei Shakespeare von zahlreichen Anrufungen abgesehen) 20 Anspielungen, das zweite nicht mehr als 14. Demgegenüber in anderen Stücken: Puente 14, Médico 9, Duende 6 (von denen drei an einer Stelle hintereinander stehen), Príncipe 6, Devoción nur 3.

Was nun die Art der Anspielungen angeht, so unterscheidet Kilburn Root deren zwei:

1) Definite, detailed allusions, such as imply a more or less accurate acquaintance with the myth alluded to.

2) The vaguer, more general allusions, such as might be made by any fairly intelligent man, though he had never read a line of the classics. (14 Kilburn Root p. 2). Dahin gehört die erstarrte Anwendung gewisser Namen, z. B. die bei Calderón

Digitized by Google

beliebte hidra (Duende 203a; Puente.135a), die sich auch bei Shakespeare findet. (Oth. II. 3. 307.)

Die Quellen der mythologischen Anspielungen Shakespeares betreffend fasst Kilburn Root zusammen : « Of these allusions for which a definite source can be assigned, it will be found that an overwhelming majority are directly due to Ovid, while the remainder, with few exceptions, are from Vergil. » (14 Kilburn Root p. 3.)

Über Calderón lässt sich im Wesentlichen nichts anderes, sagen, und infolgedessen versteht ein Durchschnittsgebildeter seine Anspielungen meistens ohne Zuhilfenahme eines Lexikons.

Die mythologische Anspielung war beiden Dichtern nicht ein Mittel — wie man von anderen Barockdichtern so gern behauptet — ihre tiefgründige Gelehrsamkeit (die Shakespeare überdies garnicht besessen haben soll, jenen zitatgehetzten Worten Ben Johnsons zu glauben) ins Licht zu rücken; ihnen war die Mythologie nur eine Fundgrube wirkungsvoller Substanz, mit der sie die Fugen ihrer Prachtbauten füllten.

METAPHER

War aber die antike Mythologie ein verhältnismässig geringer Bestandteil barocker Dramen, woher nahmen die Dichter dann die Substanz zu der Fülle, die sie erstrebten? Sie machten Gebrauch von einer üppigen Metaphorik. Dabei liegt aller Nachdruck auf dem Wort üppig. Vergleich und Metapher — eine Unterscheidung beider ist für meine Arbeit überflüssig — sind alt und gehören sicher zu den ältesten Arten allen Redeschmuckes. Metaphorik allein als Kennzeichen des Barockstiles wäre also eine müssige und inhaltlose Angabe. Worin besteht die Besonderheit der barocken Methaphorik? Meines Erachtens in zweierlei :

1) In einer überaus reichen und häufigen Verwendung,
2) In einer Hyperbolik der einzelnen Metaphern.

Digitized by Google

Belege für den ersten Punkt liessen sich nur in Zahlenangaben beibringen. Dazu fehlen mir eigentliche Unterlagen, denn die Einzelarbeiten über Metaphorik (Personifikation etc.), z. B. die von Lindner, Wietfeld, Hense, behandeln nur jeweils einen Ausschnitt aus dem Gesamtwerk der Dichter oder ihre Arbeit erstreckt sich nur auf eine bestimmte Erscheinungsform der zu behandelnden Trope; niemals aber geben sie Zahlen an über die Verwendung von Vergleichen und Metaphern überhaupt in einem bestimmten Stück. Sie zählen, wenn überhaupt, stets nur die Metaphern, die aus einem bestimmten Gebiet, z. B. der Flora, Fauna etc., genommen sind.

Eine Ausnahme bildet die Dissertation von Voigt. Hier sind wirklich alle Dramen Shakespeares durchgezählt in Bezug auf Gleichnisse und Metaphern, es fehlen aber die Metaphern, die nur aus einem Wort bestehen und, für meine Arbeit wünschenswert, die mythologischen Vergleiche. Das berücksichtigt, sind folgende Zahlen nicht mehr ganz nichtssagend : Troil.142; Cor. 115; R2 99; H4A 91; Ant. 74; Mids. 75; Rom. 71; und selbst magere Stücke zeigen immer noch Zahlen wie Caes. 56; Wint. 49 oder Mcb. 46.

Die Hyperbolik ist natürlich nachweisbar an einzelnen Beispielen. Ich mache einen Unterscheid zwischen zwei Fällen : einmal jene lebendigen Metaphern, Prägungen des Dichters, die durch irgend eine Überbetonung des Vergleichsgegenstandes hyperbolisch werden, zweitens die erstarrten, kategorialen Metaphern, die sich verrannt haben bis auf den Gipfel einer Ausdrucksmöglichkeit und nun als geprägte Münze wieder und wieder verwendet werden.

Was die lebendigen Metaphern betrifft, ist Shakespeare Calderón weit voraus. Calderón z. B. behilft sich zum Ausdruck einer grossen Schnelligkeit mit pájaro oder viento wie in den bekannten ersten Versen von Vida. Shakespeare kann das gelegentlich auch :

Digitized by Google

thou art so far before
That swiftest wing of recompense is slow
To overtake thee.

(Mcb. I. 4. 16).

Aber er findet doch meistens Ausdrücke, die sich aus der Steifheit des Gemeinplatzes lösen, selbst auf die Gefahr hin, manchmal ein wenig absurd zu werden.

let me have
A dram of poison, such soon-speeding gear
As will disperse itself through all the veins
That the life-weary taker may fall dead
And that the trunk may be discharged of breath
As violently as hasty powder fired
Doth hurry from the fatal cannon's womb.

(Rom. V. 1. 59).

Wohnt schon dem gemeinplätzigen Vogel etwas Übertriebenes inne : dieses gewünschte Auspuffen des Lebens ist gewiss eine Hyperbel.

Meistens nimmt das Vergleichsobjekt, am Verglichenen gemessen, gewaltige Dimensionen an. Beispiel : die Schilderung in der Rede Muleys von den sich nähernden Schiffen, die er bald mit Bergen, bald mit Städten, bald mit Wolken vergleicht:

Porque como en los matices
Sútiles pinceles logran
Unos visos, unos lejos,
Que en perspectiva dudosa
Parecen montes tal vez,
Y tal ciudades famosas.

(Príncipe I. 262a).

Bei Shakespeare ähnlich :

Like to the Pontick sea,
Whose icy current and compulsive course
Ne er' feels retiring ebb, but keeps due on
To the Propontick, and the Hellespont;
Even so my bloody thoughts, with violent pace,
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,
Till that a capable and wide revenge
Swallow them up.

(Oth. III. 3. 453).

Digitized by Google

Die Eifersucht eines einzelnen Menschen und der Strom einer Meerenge : Carrière (38 p. 250) nennt diesen Vergleich ein unerhörtes Bild für das Ungeheure.

Ein Reiter, der über das Schlachtfeld galoppiert, wird bei Calderón zum Schiff :

> Mares de sangre rompimos,
> Por cuyas ondas crueles
> Este bajel animado,
> Hecho proa de la frente, . .
>
> (Príncipe I. 265a).

Das Abendrot mit dem Blut eines Erschlagenen verglichen trägt gleichfalls etwas Übertriebenes an sich :

> O setting sun,
> As in thy red rays thou dost sink to night,
> So in his red blood Cassius day is set;
>
> (Caes. V. 3. 60).

Beliebt ist bei Calderón noch folgendes Spiel :

> Preso me trae mi delito,
> Tu amor es la cárcel fuerte,
> Las cadenas son mis yerros,
> Prisiones que el alma teme,
> Verdugo es mi pensamiento,
> Si son tus ojos los jueces,
> Y ellos me dan la sentencia.
>
> (Devoción I. 103b).

Ähnliches findet sich bei Shakespeare nicht. Die Hyperbolik liegt hier im Tothetzen des Vergleiches. Diese Gerichtsversammlung bekommt durch die detaillierte Zusammensetzung zuviel Eigenwert, als dass sie noch Erläuterungskraft haben könnte.

Oft äussert sich der Wille zum Herausstellen des Eigenwertes der Form darin, dass an das Vergleichsobjekt noch eine oder mehrere weitere Bemerkungen geknüpft werden, die ihrerseits wieder metaphorisch sein können und dann die von Wietfeld (22. p. 131) besprochene potenzierte Metapher geben,

Digitized by Google

die aber nicht notwendig Metaphern zu sein brauchen. Als Beispiel jene schon oben angeführte Beschreibung von Cleopatra :

O'er-picturing that Venus, where we see
The fancy outwork nature :

(Ant. II. 2. 203).

Durch den Zusatz where we see wird die Venus derartig in den Vordergrund gerückt, dass der verglichene Gegenstand dahinter fast ein wenig verblasst.

Eine besondere Art barocker Metaphern sind die bereits oben erwähnten toten Metaphern. Sie nennen in einer gewissen Richtung den höchstwertigen Begriff und können daher nicht überboten werden. So ist mit Gold und Silber bald das Kostbarste genannt.

His silver skin lac'd with his golden blood.

(Mcb. II. 3. 118).

Oder mit der Blume der Gipfel des Zart-Schönen :

Their lips were four red roses on a stalk.

(R3 IV. 3. 12).

Bei Calderón beides zugleich :

Porque son en tornasoles,
En quien el sol se retrata,
Las armas ondas de plata,
Las plumas selvas de flores.

(Puente I. 123 a).

Mit dem Schnee hat man bald den höchsten Grad des Weissen genannt. Shakespeare sagt von einer Hand :

the fann'd snow that's bolted
By the northern blast twice o'er.

(Wint. IV. 4. 354).

Calderón für die Leiche des Prinzen, die gegen die Königstochter ausgetauscht wird :

Digitized by Google

¡ Envia pues
La nieve por los cristales. . .

(Príncipe III. 280b) [1].

Am bekanntesten aber ist in dieser Art der Vergleich eines Fräuleins mit einem Gestirn. Calderón hat kein Stück geschrieben, in dem nicht wenigstens einmal die Geliebte estrella, sol oder bisweilen auch luna genannt wird. Beispiel :

Ayer, como al sol no via,
Hermosa me parecia
La luna; mas hoy, que adoro
Al sol, ni dudo, ni ignoro
Lo que hay de la noche al dia.

(Médico I. 357a).

Daselbe auf die Spitze getrieben in nicht weniger als 38 Versen in Duende III 205 a6.

Diese Münze Calderóns ist Shakespeare durchaus nicht fremd. Tacito nomine liegt sie in dem Vers :

O she doth teach the torches to burn bright.

(Rom. I. 5. 46).

zu dem Sarrazin noch eine Parallele aus der Lucrece anführt (15 Sarrazin p. 9). Im gleichen Stück die Worte Romeos :

It is the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she.

(Rom. II. 2. 3).

Aber nicht nur Romeo, dem man es schliesslich nicht zu sehr verübeln darf, spricht von der Sonne, sondern auch der alte Capulet wirft ganz nebenbei hin, dass sich in seinem Hause irdische Sterne versammeln :

At my poor house look to behold this night
Earth-treading stars that make dark heaven light.

(Rom. I. 2. 24).

(1) Von weiteren Steigerungen des Weissen durch Kontrastwirkungen soll hier nicht die Rede sein. Vergleiche darüber den Aufsatz : Candores, esplendores von José-Maria de Cossío. Revista de Occidente, Octubre 1926.

Digitized by Google

Diese Art Metaphern werden, absolut gebraucht, das heisst ohne Andeutung des Verglichenen, bei Góngora bis zur Unverständlichkeit in den Dienst des Entrückungstriebes gestellt. Solange diese Entrückungsabsicht nicht ganz offenbar wird, stehen sie natürlich im Dienst des Fülletriebes als beliebte und leicht erlangbare Prunkornamente, Goldanstrich auf Stuckwänden [1].

HYPERBEL

Von der Hyperbel ist nach den über die Metapher gemachten Angaben nicht mehr viel zu sagen. Die einfache Realität genügt dem Dichter nicht; er will mehr im materiellsten Sinne des Wortes. Daher gibt er dem Gemeinten, dem er in der Metapher durch die Vermittlung eines Vergleichsobjektes unglaubwürdige Dimensionen verlieh, dieselben bei der Hyperbel von vornherein und unmittelbar.

Die Tränenüberschwenglichkeit, die sich oft in Vergleichen findet, z. B. :

> Yet, poor old heart, he holp the heavens to rain.
> (Lear III. 7. 62).

und

> my eye shall be the stream
> And watery deathbed for him.
> (Merch. III. 2. 44).

oder

> For still thy eyes, which I may call the sea,
> Do ebb and flow with tears; the bark thy body is,
> Sailing in this salt flood. . .
> (Rom. III. 5. 133).

(1) Bezüglich weiterer Beispiele kann ich in diesem Kapitel einfach auf die Arbeit von Voigt für Shakespeare und die von Lindner für Caldóron verweisen.

Digitized by Google

findet sich genau so in direkter Hyperbel :

All springs reduce their currents to mine eyes,
That I, being govern'd by the watery moon,
May send forth plenteous tears to drown the world.
(R3 II. 2. 68).

und

When I have deck'd the sea with drops full salt.[1]
(Tp. I. 2. 155).

Bei Calderón steigert sich dasselbe in den Worten der Circe bei der Abfahrt des Ulises fast zur Komik :

Mas ay triste !
No llore quien te pierde, ni suspire,
Si te dan, para hacer mejor camino,
Agua mis ojos, viento mis suspiros.
(Encanto III. 305b).

Besonders häufig findet sich die Hyperbel bei Shakespeare in Beteuerungsformeln, bei Calderón zur Beschreibung seiner Blutbäder.

Dass ich eine Trennung mache zwischen hyperbolischen Metaphern und Hyperbeln, liegt nicht im Sinne der Arbeit sondern ist eine Konzession an die landläufige Unterscheidung [2].

DER QUALITATIVE TRIEB

SCHRAUBUNG

Bei der Analyse der Góngoraverse versuchte ich nachzu-

(1) Ob man statt decked mit Leon Kellner eeked oder irgend eine andere Konjektur liest, ist für diesen Zusammenhang gleichgültig.

(2) Caes. I. 1. 50; Merch. II. 4. 12; III. 1. 12; III. 2. 30; Mids. II. 1. 223; R3. I. 2. 44; Rom. I. 1. 137; Tp. I. 2. 280; III. 1. 25; Wint. I. 2. 48; IV. 4. 469; V. I. 13; V. 2. 11.

Encanto II. 297b Á cuyo estrépito; III. 302b Que del sol; Médico I. 355a Que en tu salud; I. 356a que hasta un desengaño *Cada*; I. 358a Que, para darle; III. 371a Que en diluvios; Príncipe I. 262a Esta innumerable; I. 263a Que de mortal; Puente I. 117b Porque es á mi; Vida I. la pues con sangre escribes *Su*.

Digitized by Google

weisen, dass Góngora die geschwollene Fülle nicht wie Lyly benutzt, weite Fugen im Gerüst seines Werkes auszufüllen, sondern dass er sie benutzt, sein ganzes Werk zu verkleiden, so dass man nur mit Mühe die Grundformen der Architektonik erkennt. Diesen Trieb, ein einfaches Gerüst bis zur Unkenntlichkeit zu verkleiden mit rahmenloser Fülle, hatte ich einen qualitativen Trieb genannt im Gegensatz zum euphuistischen Trieb, der nur auf eine Schaustellung gerahmter Fülle zielte.

Den qualitativen Trieb in dieser ersten Erscheinungsform möchte ich Schraubung nennen. Damit ist weniger rein konstatierend das Resultat des Triebes benannt, das man ebensogut Fülle nennen dürfte, als vielmehr der Weg, auf dem der Ausdruck zu dieser Form gelangte. Denn der Ausdruck windet und schraubt sich an den betreffenden Stellen, um ein relativ einfaches Gemeintes auszudrüken, solange, bis man das einfache Gemeinte nur noch erraten kann. Der Ausdruck ist geradezu auf der Flucht vor der Einfachheit, als ob er sich ihrer wie des Nacktseins schämte. Die Einfachheit wird versteckt, monströse Fülle wird vorgetäuscht. Ein Vergleich mit der barocken Frauenkleidung liegt nahe; auch diese lässt von der eigentlichen Gestalt des menschlichen Körpers nur mehr wenig erkennen, sie vergewaltigt die natürlichen Proportionen und umkleidet sie mit pompösen neuen von anderer Gesetzlichkeit.

Kleine, unschuldige Concetti sind der Anfang der Schraubung. Für den Körper sagt Shakespeare einmal :

> There's nothing ill can dwell in such a temple :
> If the ill spirit have so fair a house,
> Good things will strive to dwell with't.
>
> (Tp. I. 2. 457).

für Tränen :

> My plenteous joys,
> Wanton in fulness, seek to hide themselves
> In drops of sorrow.
>
> (Mcb. I. 4. 33).

Da ist von Dunkelheit oder Unverständlichkeit noch keine

Digitized by Google

Rede, so wenig wie bei Calderón, wenn er Astolfo Rosaura hinweisen lässt auf den Widerspruch ihrer Worte und ihres Blickes :

Di á los ojos,
Que su música concierten
Con la voz;

(Vida II. 15a).

oder wenn Julia von einem Jäger spricht, der so fest schlief, dass man ihn ausziehen konnte :

Con las armas y el vestido
De un cazador, cuyo sueño,
No imágen, trasunto vivo
Fue de la muerte, llegué
Aqui...

(Devoción III. 112a).

Schwieriger wird es schon im nächsten Beispiel :

Beseech you, sir,
Remember since you owed no more to time
Than I do now.

(Wint. I. 218).

Man stutzt einen Augenblick, ehe man begreift, was owe to time heissen soll. Und bei folgender Calderón-Stelle vollends muss man bereits überlegen, was die mittleren Verse heissen :

Porque un caballero pobre,
Cuando en cosas como estas
No puede medir iguales
La calidad y la hacienda,
Por no deslucir su sangre
Con una hija doncella,
Hace sagrado un convento;

(Devoción I. 98b).

Das Beispiel ist aus der Rede Lisardos, Julias Bruders, gesprochen zu Eusebio. « Stand und Vermögen nicht gleichmässig messen können » soll heissen : Nicht soviel Vermögen haben, dass man seine Tochter verheiraten kann, wie es der Stand erfordert.

Die angedeutete Schraubung steigert sich weiter und weiter,

Digitized by Google

bis schliesslich der einfache Sinn fast völlig erstickt im gewundenen Ausdruck.

Bei Calderón verwundert sich die Vertraute der Florípes der Schwester des Fierabras, darüber, dass dieselbe heute zagt und früher doch so gerne Turniere sah :

¡ Ahora desconfias
Tú, gallarda Florípes, que tenias
Por festivas acciones
Ver en campaña armados escuadrones,
Juzgando mas hermosas
Las flores y las rosas
Por la púrpura humana,
Que por las listas de carmin y grana ?

(Puente I. 118a).

Mencía will dem Infanten Don Enrique antworten auf seine Klagen und verkündet diese ihre Absicht mit den Worten :

Y yo ahora,
Por si acaso llevó el viento
Cabal alguna razon,
Sin que en partidos acentos
La troncase, responder
Á tantos agravios quiero,
Porque donde fueron quejas,
Vayan con el mismo aliento
Desengaños.

(Médico I. 355b).

Romeo verschwört sich für seine Geliebte :

When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fires;
And these, who often drown'd could never die,
Transparent heretics, be burnt for liars !

(Rom. I. 2. 93).

Edgar drückt seine Ansicht, dass es noch schlimmer kommen wird, etwas komplizierter aus :

This would have seem'd a period
To such as love not sorrow; but another,
To amplify too much, would make much more,
And top extremity.

(Lear V. 3. 204).

Digitized by Google

Oft tritt diese Schraubung bei Shakespeare in den Dienst der Handlung, so in Bassanios genialem Pumpversuch (Merch. I. 1. 140), in dem er von den beiden Pfeilen spricht, von denen der eine den anderen suchen soll. Antonio nennt das « To wind about my love with circumstance ». Oder die ganze Rede des Mark Antony (Caes. III. 2. 78.) In beiden Fällen bekommt die Form einen Sinn. Diese brauchen deswegen aber nicht auszuscheiden für unsere Betrachtungen, denn in ihnen hat die triebhafte Tendenz den Stoff beeinflusst.

Ganz ohne Substanz wird die Schraubung bei Calderón oft in den Komplimenten, die schönen Frauen dargebracht werden. Die Rede des Segismundo an Rosaura z. B., von der Menéndez y Pelayo sagt : « Quizá el autor ha sido infiel alguna vez á este carácter de Segismundo. Segismundo, que es la ferocidad en todo lo demás, sabe, sin embargo requebrar en términos muy cortesanos á Rosaura y su prima. (29 M.y P. p. 261).

Aunque el parabien es bien
Darme del bien que conquisto,
De solo haberos hoy visto
Os admito el parabien :
Y asi, del llegarme á ver
Con el bien que no merezco,
El parabien agradezco,
Estrella, que amanecer
Podeis, y dar alegria
Al mas luciente farol
¿ Qué dejais que hacer al sol,
Si os levantais con el dia ?
Dadme á besar vuestra mano,
En cuya copa de nieve
El aura candores bebe.

(Vida II. 11a).

Auf eine ähnlich leere Stelle bei Shakespeare weisen die bereits erwähnten Angriffe Moratíns hin. Polonius spricht mit dem König :

My liege, and madam, to expostulate
What majesty should be, what duty is,

Digitized by Google

Why day is day, night night, and time is time,
Were nothing but to waste night, day and time.
Therefore, since brevity is the soul of the wit,
And tediousness the limbs of outward flourishes,
I will be brief : your noble son is mad :
Mad call I it; for, to define true madness,
What is't but to be nothing else but mad ?
But let that go. (Haml. II. 2. 86).

Der König selber wirft ein : More matter with less art. Interessant ist dabei, dass selbst dieser Einwurf wieder eine Antithetik birgt [1].

Schraubung kann meistens auch die besondere Art genannt werden, mit der die Narren bei beiden Dichtern ihre Spässe anbringen : Sie werfen ein orakelhaftes, dunkles Wort hin, das sie auf näheres Befragen kommentieren, wo es sich dann meistens als sehr einfach erweist; es war nur auf eine prägnante Formel gebracht, ein Schluss ohne Prämissen.

So sagt der Fool zu Lear, nach dem ein längeres Frage- und Antwortspiel vorausgegangen :

If thou wert my fool, nuncle, I'd have thee beaten for being old before thy time.

Und auf die erstaunte Frage Lears : « How's that ? erklärt er;

Thou shouldst not have been old, before thou hadst been wise.
(Lear I. 5.).

Zum Witz wird diese Methode, wenn der Schluss logikwidrig ist, z. B. eine beabsichtigte quaternio terminorum, ein

(1) Caes. I. 2. 85; II. 1. 98; IV. 3. 107; IV. 3. 226; H4A. I. 1. 24; III. 2. 18; Hml. IV. 7. 16; Mcb. I. 6. 10; Oth. I. 3. 192; R3. I. 3. 273; III. 4. 98; V. 2. 14; Rom. II. 6. 30; Tp. I. 2. 180; III. 1. 68; IV. I. 1; Wint. I. 2. 1; V. 1. 152; V. 3. 53.

Devoción I. 101a Hija, si por; I. 102b Si el valor, *Que*; Duende I. 188b Si tuviera *Necesidad*; II. 201b Si mi estrella *Tantas*; II. 202a Die beiden Sonette; Encanto I. 283b Por diversos laberintos; I. 285a Y porque al que; II. 292b Estoy tan agradecida; III. 300b Por ahora *No*; Médico I. 357a Tu Alteza; Pintor I. 68a Pues ya, Porcia; Príncipe II. 267b Que tú eres sol; Puento I. 118a No fue poca; I. 123a Pues yo me estaba; Vida I. 2b Ojos hidrópicos; I. 7a Aunque viniendo á.

Digitized by Google

Wortspiel enthält. Der verkleideten Viola antwortet der clown auf die Frage : « Dost thou live by the tabor ? » —

No, Sir, I live by the church.

Logisch richtig fragt sie weiter : « Art thou a churchman ? » Aber der Sophist erklärt :

No such matter, Sir; I do live by the church : for I do live at my house, and my house doth stand by the church. (Tw. III. 1. 2).

Ein ähnliches Beispiel in Calderóns Médico. Coquin sagt :

Es el Rey un prodigio
De todos los animales.

Auf Enriques Frage Porque antwortet er :

La naturaleza
Permite, que el toro brame,
Ruja el leon, etc. etc. . . .
Y el Rey, contra el órden y arte,
No quiere reirse.

(Médico II. 365a).

SPIELEREI

Die Schraubung kann eine Steigerung erfahren dadurch, dass als Verkleidungssubstanz ein und dasselbe Wort mehrfach verwendet wird. In die vorgetäuschte Komplikation läutet schalkhaft und neckend, oft störend, die Wiederkehr dieses Wortes. Die Komplikation wird erhöht, gibt sich aber gleichzeitig als Spielerei zu erkennen durch die verräterische Wiederholung.

So finden wir im Mcb. die Reflexion :

If it were done when' tis done, then' twere well
It were done quickly.

(Mcb. I. 7. 1).

Ähnlich bei Calderón die Worte der Fénix :

Solo sé, que sé sentir,
Lo que sé sentir no sé. . .

(Príncipe I. 260b).

Digitized by Google

Weitere Beispiele aus Shakespeare :

the taste of sweetness, whereof a little
More than a little is by much too much.
(H4A. III. 2. 72).

Speak it again, and, even with the word,
That hand, which, for thy love, did kill thy love,
Shall, for thy love, kill a far truer love.
(R3. I. 2. 189).

That he is mad, 'tis true : 'tis true 'tis pity;
And pity 'tis 'tis true :
(Haml. II. 2. 97).

Aus Calderón :

Que solo siento el bien del mal que siento.
(Pintor II. 74b).

Si tu castigo espero,
Siendo fingido, y siendo verdadero,
De verdadero ya el castigo pido,
Pues solo esto es fingido en ser fingido.
(Encanto II. 296b).

ni su fuego entero
Me hará querer, si yo querer no quiero.
(Cenobia II. 89a).

Derselbe Doppelsinn von querer = « lieben » und = « wollen » bis auf die Spitze getrieben findet sich in der Rede Circes :

Quisiera. . quisiera dije?
Mal empecé; pues si es fuerza
Querer, Flérida, y ya quiero,
Erré en decir, que quisiera.
Quiero, digo; pero quiero
Tanto á mi ambicion atenta,
Que quiero á Ulises, y no
Quiero, que Ulises lo entienda.
(Encanto II. 289b).

Calderón verwendet hier die Spielerei zur Verdeutlichung eines starken Affektes, ähnlich wie sie Shakespeare verwendet in den Worten Bassanios :

One half of mine is yours, the other half yours,
Mine own I would say; but if mine, then yours,
And so all yours. O these naughty times

Digitized by Google

Put bars between the owners and their rights !
And so, though yours, not yours.

(Merch. III. 2. 15) [1].

Das vorletzte Beispiel enthielt schon ein ausgeprägtes Wortspiel. Die beiden Wörter querer, die einander gleich sind aber Verschiedenes bedeuten, werden durcheinandergewürfelt, dass man vor lauter Schillern und Flimmern kaum noch weiss, welches das eine und welches das andere ist.

Es ist nach den bisherigen Ausführungen eine notwendige Folge des qualitativen Triebes in dieser Richtung, dass die Barockdichter nach solchen schillernden Wörtern haschten, die so sehr ihren Zwecken entsprachen. Dabei kam das Zeitalter ihnen entgegen. « Epochen einer Sprachrevolution eines Volkes, in denen entweder der Lautbestand der Sprache eine einschneidende Veränderung erfährt, oder in denen infolge des Eindringens zahlreicher Fremdwörter sich in der Sprache eine durchgreifende Verschiebung der Wortbedeutungen bemerkbar macht, sind meist auch Zeiten, in denen das Wortspiel üppig gedeiht. » (23 Wurth p. 4.) Was Wurth hier als Ursache angibt für die Verwendung des Wortspiels, möchte ich nur als Tatsache betrachten, die es den Barockdichtern erleichterte, ihre Konzeptionen zu gestalten in einer ihnen zusagenden Form.

Im Einzelnen erübrigt die exakte Arbeit Wurths über das Wortspiel bei Shakespeare eine eingehende Betrachtung, die nur schwache Wiederholung sein könnte. Ausserdem sind

(1) Caes. I. 2. 211 ; II. 1. 90; H4A. V. 2. 59; Lear IV. 1. 27; Mcb. II. 3 81; Merch. I. 1. 47; I. 2. 7; III. 5. 8; Mids. I. 1. 31 ; Oth. IV. 1. 281 ; R3. III. 1. 85; III. 2. 28; Rom. III. 3. 19; Wint. II. 3. 47.

Devoción II. 108a Mas con impulso; Duende I. 192b Reporta; II. 202a ¿ Quién ha de sufrirte; Encanto II. 290a Quieres que olvide; II. 290b y en fin *Es*; II. 291a Pues no he de dar; II. 292b Bienque fingiese; II. 297b Como y cordelejo; Médico I. 356b El alma aqui; Pintor I. 67b Á la que me quiere; Príncipe I. 260b Cuando con grandezas; I. 263b Suelta, que no será; Puente I. 122b ¿ Tú, Guarin; Vida I. 2a Qué delito.

Digitized by Google

die systematischen Unterscheidungen Wurths grösstenteils ohne Belang für die Ergebnisse meiner Arbeit, der die Feststellung der Wortspielerei als letzte Äusserung des qualitativen Triebes in dieser Richtung vollkommen genügt.

Ich möchte nur einige Worte sagen über das Wortspiel bei Calderón. Merkwürdigerweise nimmt es bei diesem Dichter keinen so breiten Raum ein wie bei Shakespeare. Auch ist es der Art nach ziemlich verschieden von dem Shakespeares, solange es sich nicht um die Scherze des gracioso handelt. Es liegt meistens mehr an der Oberfläche, ohne irgend etwas für den Lauf der Handlung oder auch nur überhaupt irgend etwas Wesentliches zu betreffen, wie z. B. jene Worte Rosauras :

Y apenas llega, quando llega á penas.

(Vida I. 1a).

Selten erhebt es sich zu einer solchen tieferen Bedeutung wie in der Rede Muleys. Fénix ist der Name des Fabelvogels mit der bekannten symbolischen Bedeutung und gleichzeitig der Name seiner Geliebten.

Porque el Fénix y mi amor
Sin semejante han nacido.
En ver, oir y callar,
Fénix es mi pensamiento;
Fénix es mi sufremiento
En temer, sentir y amar;
Fénix mi desconfianza
En llorar y padeçer;
En merecerla y temer
Aun es Fénix mi esperanza,
Fénix mi amor y cuidado;
Y pues que es Fénix te digo,
Como amante y como amigo,
Ya lo he dicho, y lo he callado.

(Príncipe II. 268b).

Bezeichnenderweise ist hier das Spiel aber ein an der Strasse liegender Gemeinplatz.

Im übrigen beschränkt sich das Wortspiel auf den gracioso,

Digitized by Google

in dessen Munde es dem Shakespeareschen Wortspiel allerdings wenig oder nichts nachgibt.

So fasst Clarín in Vida eine leere Formel wörtlich auf und antwortet auf den Ruf Danos tus plantas :

No puedo;
Porque las he menester
Para mí, y fuera defecto
Ser Príncipe desplantado.

(Vida III. 17b).

Coquín spielt mit caer = fallen auf einen Tag und vom Ross fallen :

á tantos cay
San Infante Don Enrique.

(Médico I. 357a).

Oder der grossmäulige Guarín redet die Pairs (Pares) an und gebraucht dasselbe Wort gleichzeitig im Sinne von gerade, wenn er hernach von Ungeraden (Nones) spricht

¿No tendrán entre esos Pares
Su lugar algunos Nones?

(Puente I. 120a).

Wenn Shakespeare und Calderón mit der Verwendung von Wortspielen auch einer eigenen Neigung genügten, so waren sie andrerseits aber auch an eine entwicklungsbedingte Forderung des Publikums gebunden. Das Publikum wollte den gracioso oder den fool auf der Bühne sehen, und dessen offizielle Obliegenheit war es, kleine Witzchen zu reissen. Als billigste Methode bot sich ihnen natürlich das Wortspiel an.

SEZIERUNG

Die zweite Erscheinungsform des qualitativen Triebes ist nach der Schraubung die im Euphueskapitel bereits erwähnte Sucht, das Gemeinte zu zergliedern und zu zerlegen in die kleinsten Atome. Ich verwende für diese zweite Erscheinungsform das Wort Sezierung.

Digitized by Google

Die Fülle, die bei der Schraubung vorgetäuscht wurde durch Umkleidung des Gemeinten mit einem bunten Mantel, wird bei der Sezierung dadurch erstrebt, dass alles Gemeinte in seine kleinsten Teile zerlegt wird und alle diese Teile einzeln aufgeführt werden. Dieses Zerlegen ist so zu denken, dass gegebene Tatsachen, z. B. ein Affekt, mit überraschender Genauigkeit vom Erlebenden selber beschrieben werden mit allen ihren möglichen Auswirkungen, ihren Beziehungen zu andern Tatsachen etc., wobei dann meistens alles von neuen, ungewöhnlichen und verblüffenden Gesichtspunkten aus betrachtet wird. Oft sprechen die Handelnden auf diese Weise in Interjektionssätzen oder auch in nüchternen Aussagesätzen aus, was eigentlich Sache der Bühnenanweisung ist. So sagt Gutierre :

Á verlá en su cuarto pues
Quise entrar esta mañana
(¡ Aqui la lengua enmudece !
¡ Aqui el aliento me falta !)

(Médico. III. 375b).

Die subtile Wirkung der Sezierung kann verstärkt werden durch ein Messen der zergliederten Dinge aneinander. Das führt dann zu Aussprüchen, die vielfach ans Groteske grenzen, wenn man sie aus ihrer Umgebung reisst und für sich betrachtet. Die letzte Äusserung des qualitativen Triebes in dieser Richtung ist die euphuistische Antithetik.

Dass beide, Schraubung und Sezierung, einem und demselben Trieb entspringen, hat auch Menéndez y Pelayo empfunden. Er spricht auf Seite 133 von der Wissenschaftlichkeit Calderóns : « Ni es cosa rara hallar en los autos profunda doctrina teológico-filosófica sobre las relaciones de Dios con la naturaleza, del cuerpo con el espíritu, de los sentidos con las potencias del alma. Todo esto, á la verdad, de un modo algo incoherente, y sacrifiando muchísimas veces la forma á la idea, idea abstracta y pura, y tal que no cabe en el arte; » Damit ist zum Teils das,

Digitized by Google

was ich als Sezierung bezeichnen möchte, angedeutet. Menéndez y Pelayo fährt im gleichen Satz fort : « y otras veces, por el contrario, anegando la idea en un mar de insula y baroca palabrería. » Damit kann nur das gemeint sein, was ich als Schraubung bezeichne. Nicht etwa aus Gefallen an der Antithetik nennt Menéndez y Pelayo beides nebeneinander, sondern mit dem richtigen Gefühl dafür, dass beides dem gleichen Trieb entspringt. Das wäre noch deutlicher zum Ausdruck gekommen, wenn er gleich zu Anfang das Adjektiv profunda als Benennung für eine Übertreibung gekennzeichnet hätte, wie er es hernach tut mit den Worten y tal, que no cabe en el arte.

Als Beispiel für die Sezierung bei Shakespeare die bohrenden Zweifel Macbeths :

> This supernatural soliciting
> Cannot be ill, cannot be good : if ill,
> Why hath it given me earnest of success,
> Commencing in a truth ? I am thane of Cawdor :
> If good, why do I yield to that suggestion
> Whose horrid image doth unfix my hair
> And make my seated heart knock at my ribs,
> Against the use of nature ?
>
> (Mcb. I. 3. 130).

Etwas weniger tiefe Feststellungen, mehr nach Art echter Weiberlamentationen :

> Alas, I am the mother of these moans !
> Their woes are parcell'd, mine are general.
> She for an Edward weeps, and so do I ;
> I for a Clarence weep, so doth not she :
> These babes for Clarence weep, and so do I ;
> I for an Edward weep, so do not they :
> Alas, you three, on me, threefold distress'd,
> Pour all your tears ! I am your sorrow's nurse,
> And I will pamper it with lamentations.
>
> (R3. II. 2. 80).

Selbst kleine Kinder haben Übung in diesem kunstgerechten Sezieren.

Digitized by Google

If he were dead, you'ld weep for him: if you would not, it were good sign that I should quickly have a new father.

(Mcb. IV. 2. 61).

Ähnliche Stellen bei Calderón lassen sich in grossen Mengen finden. Als Beispiel führe ich an die Reflexion des Lelio, Nebenbuhler des Floro um die Gunst der Justina :

Pues ha de escogerme á mí
O á Floro; si á mí, me agrava
Mas el empeño en que estoy,
Pues es otro empeño que haya
Quien quiera á la que em quiere.
Si á Floro escoge, la saña
De que á otro quiera quien quiero,
es mayor: . .

(Mágico I. 401b.)

Ähnlich, wenn auch nicht so schön mit erstens und zweitens, weil nur eine Sache interpretiert wird, die Worte Clotaldos gegenüber Rosaura, der er das Leben rettete, nun aber klar macht, dass ihr Leben gar kein Leben sei, weil sie an einer Beleidigung trage :

No ha sido
Vida la que yo te he dado,
Porque un hombre bien nacido,
Si está agraviado, no vive;
Y supuesto que has venido
Á vengarte de un agravio,
Segun tú propio me has dicho,
No te he dado vida yo,
Porque tú no la has traido,
Que vida infame no es vida.

(Vida I. 7b).

Weitere Beispiele wären Hamlets berühmter Monolog (Hml. III. 1. 56), die Rede des Prince of Morocco bei der Kästchenwahl (Merch. II. 7. 13), Julias Meditation auf dem Balkon über die Nebensächlichkeit eines Namens (Rom. II. 2. 38). Im komischen Gewand die Rede Falstaffs über die Ehre (H4A. V. 1. 128) oder die Bemerkung des porter über den Trunk :

Digitized by Google

and drink, sir, is a great provoker of three things. (Nämlich nose-painting, sleep and urine).

(Mcb. II. 3. 27).

Von Calderón wäre noch zu erwähnen die Rede des Curcio über die Ehre in der Erzählung von seiner Frau (Devoción 1. 102a) oder die Bemerkungen über Geben und Nehmen in Dialogform zwischen Clotaldo und Rosaura (Vida III. 20). [1]

ALLEGORIE

Eine besondere Form nimmt die Sezierung an, wenn sie zum Objekt die menschliche Seele wählt. Dann entsteht eine Art Psychologie, von der auch Deutschbein spricht : « die psyche des einzelnen menschen wurde gegenstand eifrigster forschung. Das studium des menschen, seiner gesten, seiner gebärden, seiner sprache, war eine lieblingstätigkeit des 16. jahrhunderts. Aber ebenso suchte man in die geheimnisse der inneren psychischen kräfte einzudringen, man suchte die beweggründe des handelns, den verlauf seelischer vorgänge möglichst genau zu analysieren. Diese tätigkeit nahm oft einen fast wissenschaftlichen charakter an; die renaissance erwarb sich so eine praktische psychologie, die namentlich in Macchiavellis werken und in Bacons essays eine literarische form fand; ja eine ganze reihe von schriftstellern wie Vives, Cardano, Telesio haben geradezu eine wissenschaft vom menschen, eine anthropologie geschaffen. Die genaue, wir können

(1) Mcb. I. 7. 12; II. 2. 11; Merch. I. 2. 94; III. 2. 237; Oth. I. 3. 53; R3. III. 2. 12; III. 7. 141; IV. 4. 369; Wint. I. 2. 222; II. 3. 52; IV. 2. 2; IV. 2. 12; IV. 4. 31; IV. 4. 151; IV. 4. 454; IV. 4. 543; V. 3. 23.

Cenobia II. 86a Y quedamos; III. 91a Luego en razones; III. 92b Dos plantas hay; Devoción I. 103b ¿ pues cómo quieres *Que viva*; Encanto II. 291a Temeroso vengo; II. 291a Que una cosa; II. 292b ¡ O si este amor; Médico I. 354b Pues consultando; II. 368b Y porque no lo entienda; III. 371b Pero con todo quiero; Pintor I. 66b Oye ! — Él se va; III. 81a Llegar, Álvaro, á tus brazos; Príncipe II. 270a Morir es perder; II. 274b Qué me aconsejas?

Digitized by Google

fast sagen exakte, menschenbeobachtung ist natürlich auch für das drama von unschätzbarem wert gewesen. » (7 Deutschbein p. 11.) Dasselbe sagt Menéndez y Pelayo für Calderón : « Este amor desordenado á lo intelectual y abstracto, esta afición á dar cuerpo á los conceptos más sútiles de la mente, dependía del influjo predominante de la filosofía escolástica en el siglo XVI. » (29 Menéndez y Pelayo p. 138.)

All ihr Handeln und all ihr Tun zergliedern die Personen im barocken Drama, bis sie auf gewisse Komplexe stossen, die sie nicht weiter zergliedern wollen oder können, die für sie die Atome des Seelenlebens werden. Liebe, Hass, Neid, Eifersucht sind einige dieser ungeteilten Komplexe, jeder derselben geeignet, eine allegorische Figur darzustellen. Daher wähle ich für diese Sonderform der Sezierung das Wort Allegorie. Ich gebrauche es also ein wenig abweichend von der gewöhnlichen Verwendung, obwohl ich weiss, dass es bedenklich ist, einem bekannten Begriff einen besonderen Sinn zu geben. Oft würde ein Systematiker für meine Beispiele einfach das Wort Personifikation gebrauchen; aus den vorangegangenen Betrachtungen erhellt aber, dass damit nicht genug gesagt wäre. Ich verstehe hier unter Allegorien gewisse, durch Sezierung gewonnene, personifizierte Komplexe der menschlichen Psyche. Wie ein Gewebe, ein Netz, stellen die handelnden Personen diese aus sich heraus und überziehen sich damit, dass man manchmal vor lauter abstrakter Allegorie die Person, die doch den Schauplatz für alles liefert mit der Einheit des Bewusstseins, aus den Augen, und, wenn ein Monolog ein gewisses Mass von Versen übersteigt, aus dem Sinn verliert. Die Personen sagen selten i c h; immer ist es irgend eine Eigenschaft von ihnen, die sich an eine andere eigene Eigenschaft oder an die eines andern wendet. Der Lebendigkeit kann das natürlich nur schaden, und darum sagt Schack von der Sprache Calderóns : « Sie hat nicht jene Frische, jenes unmittelbar aus der Seele Aufsprudelnde und zur Seele Dringende, wie die Sprache

Digitized by Google

Lope's und Tirso's, oder eine solche schlagartige Wirkung bricht sich doch nur selten durch die vorherrschende Reflexion Bahn, welche beständig der Phantasie und dem Gefühl zur Seite steht und deren Ausströmungen controllirt. » (30 Schack Bd. 3 p. 80.) Das gilt gleichermassen für Shakespeare.

> But what need I thus
> My well known body to anatomize
> Among my household ?
>
> (H4B Induction 20).

So unterbricht das Gerücht eine analytische Betrachtung seiner selbst. Dasselbe könnte manche andere Person sich fragen.

Die Allegorie deutet sich zunächst in einfachen Konstatierungen an. Macbeth sagt, als er den Dolch in der Luft sieht :

> Mine *eyes* are made the fools o' the *other senses*.
>
> (Mcb. II. 1. 44).

Tybalt, vom alten Capulet zur Ruhe gemahnt, sagt :

> *Patience* perforce with wilful *choler* meeting
> Makes my flesh tremble in their different greeting.
>
> (Rom. I. 5. 91).

Ferdinand erzählt Miranda, dass er noch keine so vollkommene Frau gefunden hätte :

> but some *defect* in her
> Did quarrel with the noblest *grace* she owed.
>
> (Tp. III. 1. 44).

Bei Calderón findet man häufig, dass ein Komplex der Seele mit einem anderen einer anderen Person irgendwie in Beziehungen tritt.

> Muley, aunque mi *deseo*
> Licencia de amar te dió,
> De ofender é injuriar, no.
>
> (Príncipe I. 263a).

oder

> Hoy obligarte deseo,
> Julia, porque agradecida

Digitized by Google

Des á mi *amor* nueva vida,
Nueva gloria á mi *deseo*.

(Devoción I. 101a).

Als Curcio seinen Sohn Eusebio sterbend findet :

Y aqui igualo
El *dolor* con el *contento*,
Con el *gusto* el *sentimiento*,
Efectos de un hado impío
Y agradable.

(Devoción III. 115a).

Allmächlich werden die Komplexe vollkommen selbständig so dass die Person sich auf die Seite des einen oder des andern stellen kann.

Though with their high wrongs I am struck to the quick,
Yet with my nobler *reason* gainst my *fury*
Do I take part :

(Tp. V. 1. 25).

Und schliesslich Othello, das Bild des dämonischen Menschen :

Now, by heaven,
My *blood* begins my safer *guides* to rule;
And *passion*, having my best *judgment* collied,
Assays to lead the way.

(Oth. II. 3. 204).

Das ist allem Realismus himmelfern; die Synthese zwischen dem Auflodern der Leidenschaft und dieser kühlen Selbstbeobachtung vermag nur ein barocker Mensch zu finden.

Calderón lässt seine Personen Bürgerkriege in ihrem Innern beobachten.

Cuando, confusa entre mí,
Cobardes mis pensamientos
Traen una guerra civil,
Y ha de morir mi deseo
Ó mi amor ha de morir;

(Puente I. 119b).

Es ist dann weiter kein seltenes Bild, dass die Personen mit ihren Komplexen oder diese untereinander Waffenstillstand schliessen.

Digitized by Google

Si con el sueño firmar
Puedo treguas, si no paces.

(Pintor III. 86a).

oder

Si acaso permite el mal,
Cuartana de tu belleza,
Dar treguas á tu tristeza.

(Príncipe I. 261a).[1]

Die übermässige Personifizierung oder Allegorisierung der Seelenkomplexe greift natürlich weiterhin über auf Abstracta überhaupt.

See what a ready tongue suspicion hath.

(H4B I. 1. 84).

Dieser Vers hat noch etwas von den oben besprochenen an sich, insofern als der Verdacht noch einen Seelenkomplex einer einzelnen Person darstellen kann. Das geht mehr und mehr verloren,

Virtue itself of vice must pardon beg,
Yea, curb and woo for leave to do him good.

(Hml. III. 4. 154).

bis sich nur noch irgendwelche Abstrakta gegenüberstehen.

Sweet earl, divorce not wisdom from your honour.

(H4B I. 1. 162).

So ballen sich dem Handelnden gleich die Inhalte eines Ge-

(1) Hml. III. 1. 106; III. 3. 38; Lear II. 1. 95; Mcb. I. 3. 92; IV. 3. 28; Merch. I. 1. 16; III. 2. 108; Mids. III. 2. 445; Oth. II. 3. 297; Tp. I. 2. 26; I. 2. 93; II. 1. 8; III. 1. 81; III. 3. 7; V. 1. 140; Wint. II. 3. 162; IV. 4. 474.

Devoción I. 102a Tan desabrido; Duende I. 188a ¿ Cómo puede; Encanto I. 283b Que no sola; I. 287b Verás trocado; II. 292b Aunque acciones; II. 297a Aunque en tantos; III. 303a Ó véngate hoy; III. 305a tiempo es ya *Que*; Médico I. 356a Cuando los cielos *Tanto*; I. 358a Luego el deseo; II. 361b No duden *Mis sentidos*; Pintor I. 62a Y si, para; I. 66b Mi fantasia; Príncipe I. 260b Si yo supiera, *Ay*; I. 262a si bien entonces *No pudo*; I. 263a Que aunque pierdan; II. 272a ¡ Que tales, señora; Puente I. 118a Deciros mi dolor; II. 126a Y asi mi valor; Vida II. 13a ¿ Qué he de hacer; II. 14a En el poco; II. 14b ¿ Cómo he de.

Digitized by Google

spräches zusammen zu abstrakten Begriffen, und die kurze Zeit, die zum Antworten bleibt, reicht ihm, diese Abstrakta wiederum zu beseelen und handelnd aufreten zu lassen in einer die Situation erfassenden Metapher.

Ähnlich verdichten sich bei Calderón die Aktionsvorstellungen zu Dingen.

Acabe el valor
Lo que empezó la cautela.

(Duende I. 188a).

Oder Muley sagt statt : Weil ich abwesend war, stirbt jetzt meine Hoffnung :

Mi ausencia
Sepulcro de mi esperanza.

(Príncipe I. 263b).

Und Cenobia warnt Aureliano in ihrer langen Rede u. a. mit den Worten :

el gusto vive
Á espaldas de la tristeza.

(Cenobia III. 90b) [1].

ANTITHESEN

Ich knüpfe wieder an das gelegentlich der Definition der Sezierung Gesagte an. Der Sezierungstrieb begnügt sich oft nicht damit, die einzelnen Teile konstatierend aufzuzählen; er misst sie aneinander und wägt sie gegeneinander ab.

Äusserliche Mermale dieser messenden Sezierung sind Vergleichspartikel,

(1) Caes. II. 2. 44; IV. 3. 15; V. 3. 67; H4B. I. 1. 9; Hml. I. 3. 127; Mcb. I. 2. 29; IV. 3. 32; Mids. I. 1. 14; Rom. V. 3. 221; Tp. IV. 1. 19; Wint. III. 2. 28; IV. 4. 587.

Cenobia II. 83b Ahora es tiempo; Devoción II. 107a Muerte de amor; Médico I. 354b Presto de tantos favores II. 361a que parece *Que ya*; II. 364a ¡ Ay, honor; II. 366a Á peligro estais; Príncipe III. 275b Alfonso; Puente I. 117b Perdone aqui; Vida II. 146 Que eran cobardes.

Digitized by Google

So well thy words become thee *as* thy wounds;
They smack of honour both.
(Mcb. I. 2. 43).

oder Komparative

They wound my thoughts *worse* than thy sword my flesh
(H4A V. 4. 80).

Besonders beliebt und häufig zu finden bei Shakespeare ist eine Nebeneinanderstellung zweier Dinge mit more than.

but I do find *more* pain in banishment
Than death can yield me here by my abode.
(R3. I. 3. 168).

no fault could you make,
Which you have not redeem'd; indeed, paid down
More penitence *than* done trespass:
(Wint. V. 1. 2).

thou hast got *more*
hair on thy chin *than* Dobbin my fill-horse has on his tail,
(Merch. II. 2. 99).

Hamlets erstes Wort im Drama ist eine Sezierung dieser Art, glechzeitig mit einem Wortspiel verknüpft, das Schlegel im Deutschen etwas unglücklich wiedergegeben hat.

A little *more than* kin, and *less than* kind.
(Hml. I. 2 65).

Aus Calderón zwei Beispiele für diese letzte Art mit der Partikel mas:

¿ Quién
Creerá, que, cuando *mas* busca
Ocasion de hablar la voz,
Es cuando queda *mas* muda?
(Pintor I. 69b).

Por *mas* que te he seguido,
Corto el aliento de ese bruto ha sido.
(Encanto II. 296a).

Eine konsequente Durchführung des Messens und Abwägens muss die durch die Sezierung freigelegten äussersten Spitzen einer vorliegenden Situation einander kontrastieren und zur

Digitized by Google

Antithese führen. Das Barock sucht die Antithese; es will die sprachliche Wiedergabe eines Gemeinten von der geraden Linie abziehen in die extremsten Pendelpunkte. Das gleichzeitige Nennen dieser Punkte macht die Spanne fühlbar und verleiht dem Gesagten Dimensionen, die das Gemeinte nicht hat. Besonders an Akt- oder Scenenschlüssen rafft der Dichter gern noch einmal mit einer gewaltigen Geste alles Gesagte antithetisch zusammen.

An und für sich erinnert die Anthithese etwas an das Dos-à-dos-Motiv der architektonischen Ornamentik, aber in ihrem Aufgebauschtsein mangelt den barocken Antithesen die tändelnde Zierlichkeit dieses besonders im Rokoko beliebten Motives.

Äusserlich kann die Antithese verschiedene Formen annehmen.

Sie kann liegen in Wörtern, die Gegensätze bezeichnen. Richard spricht von seiner Absicht :

> And seem a *saint* when most I play the *devil.*
>
> (R3 I. 3. 338).

Der Prince of Morocco geht mit Portia zu Tisch mit den Worten :

> Good fortune then !
> To make me *blest* or *cursed'st* among men.
>
> (Merch. II. 1. 45).

Circe sagt :

> El Griego Ulíses es quien
> Darme *vida* y *muerte* espera.
>
> (Encanto II. 292b).

Und etwas freigebiger klagt Muley :

> Él *dichoso*, yo *infelice*,
> Él *asistiendo*, yo *ausente*,
> Yo *cautivo*, y *libre* él.
>
> (Príncipe I. 266a).[1]

(1) Caes. I. 2. 88; II. 2. 124; II. 4. 32; Hml. II. 1. 66; IV. 5. 174; Mcb. I. 2. 67; IV. 2. 12; IV. 2. 27; V. 8. 21; Merch. I. 1. 81; I. 2. 140; II. 7. 69; II. 9.

Digitized by Google

Die Antithetik kann bei gleichen Substantiven in gegensätzlichen Adjektiven liegen. Als Beispiel jener berühmte Hamletsatz :

> With an auspicious and a dropping eye.
>
> (Hml. I. 2. 11).

Oder dasselbe zur Groteske gesteigert, wenn man das Ernstgemeinte wörtlich nimmt :

> She had one eye declined for the loss of her husband, another elevated that the oracle was fulfilled.
>
> (Wint. V. 2. 71).

Meistens tritt in sochen Fällen aber die Antithetik der Substantiva hinzu, und dann überschneiden sich beide im Chiasmus.

> To do a great right, do a little wrong.
>
> (Merch. IV. 1. 216).

Bei Calderón ist diese Form besonders häufig.

> ¿ Quién vió triste la alegría ?
> ¿ Quién vió alegre la tristeza ?
>
> (Médico I. 356a).

Oder

> Ellos me den breve muerte,
> Y ella me dé eterna vida.
>
> (Devoción III. 114b). [1]

80; III. 2. 63; IV. 1. 62; Mids. I. 1. 135; I. 1. 137; I. 1. 198; I. 1. 206; II. 2. 88; Oth. II. 1. 130; R3. I. 2. 153; Rom. I. 1. 181; Tp. III. 1. 77; Wint. II. 1. 38; III. 3. 109; IV. 4. 497; V. I. 210.

Devoción II. 108b Cuanto es mayor; III. 115a ¡ Que llore muerto *A*; Duende II. 197b Enséñame; Encanto I. 285a Siendo noche; II. 294b Que vengo; III. 303a Y asi á tu; III. 305a Nada tengo; III. 305b Pues si preso; Médico I. 354b ¡ Viva callando; I. 355a Porque nos diesen; I. 355b ¿Pues soy para; III. 372b No muera; III. 374b No quiero hacerte; Príncipe I. 265b Junto á mi; II. 269a Una cristiana galera; II. 274a ¿ Y será justo; III. 278a Pues fue cuna; Puente I. 122b Que yo os sacaré; II. 131b Y él que se; Vida I. 2a ¿ Y teniendo (viermal); I. 6b Porque él delitos; II. 12a Porque quizá estás.

(1) Caes. II. 1. 327; III. 2. 24; H4B. I. 1. 137; Mcb. I. 1. 11; Merch. IV. 1. 278; Mids. II. 1. 190; II. 1. 265; III. 2. 90; Oth. III. 3. 172; R3. I. 3. 72.

Digitized by Google

Oft tritt die Antithetik in der Form weniger hervor, sondern wird erst durch die Situation gegeben. So die Worte Clotaldos, der in dem Dilemma ist, einerseits seinen vermeintlichen Sohn retten zu können, andrerseits ein Gebot des Königs befolgen zu müssen :

De una parte el amor propio,
Y la lealtad de otra parte
Me rinden.

(Vida 1. 4a).

Bei Shakespeare die Worte der Lady Macbeth über ihren Gatten :

what thou wouldst highly
That wouldst thou holily; wouldst not play false
And yet wouldst wrongly win :

(Mcb. I. 5. 21).

Hier ist eine Antithetik kaum noch zu erkennen; sie liegt in den gegensätzlichen Worten not play false — wrongly win [1].

Ein Vergleich der Shakespeareschen und Calderónschen Antithesen mit denen Lylys zeigt, dass den ersten nicht jene Behaglichkeit der letzten innewohnt. Sie bringen nicht den ganzen Bau ins Schaukeln, weil sie viel straffer sind. Sie fahren eher wie die Zickzacklinien des Blitzes durch die Zeilen. Vielleicht ist dieser Unterschied in der Natur der Dramatik begründet, in die Shakespeare und Calderón mehr Einsicht hatten, wie ihre noch heute lebendigen Werke bezeugen, als Lyly, in dessen vergessenen Prosadramen die Art der Antithetik der im Euphuesroman nur allzusehr gleicht.

Cenobia I. 77b Pues bajo para; Devoción I. 103a Él muerto al; Duende II. 206a Que ni soy; Encanto II. 297a Era monstruo; Pintor II. 78b Que siempre; Príncipe I. 265a No era justo; Puente I. 123b Ó ya victorioso; Vida I. 3a Pues dar vida.

(1) Caes. I. 2. 326; III. 1. 59; IV. 2. 38; IV. 3. 136; Lear I. 1. 183; Merch. III. 2. 200; Mids. I. 1. 56; Rom. V. 1. 83; Wint. V. 1. 110.

Encanto II. 291b Pues siendo asi; III. 301a Ulíses schwankt zwischen guerra und amor; Príncipe II. 271a Rigos tengo; II. 274a Y entre mi amigo; Puente I. 121b Quiso que naciesen; Vida II. 15a Y aunque como.

Digitized by Google

ABSTRAKTION

Der Schraubung und Sezierung gesellt sich eine dritte Sonderrichtung des qualitativen Triebes hinzu : die Abstraktion.

Die Personen des barocken Dramas deuten oft bei der Erörterung eines Individuellen den allgemeinen Bezug an. Sie klassifizieren alle Erscheinungsformen des Seins nach genus und species und erheben somit das Einmalige, Zufällige zum Allgemeingültigen. « De ahí que toda clase de acciones aparezcan como rodeadas de una aureola ideal y heróica, que, por decirlo así, las saca de los límites de la realidad, y las sublima sobre las miserias y escorias de la vida presente. » (29 Menéndez y Pelayo p. 340.) Die Wahl des Terminus Abstraktion für diese Äusserung barocken Stilempfindens rechtfertigt sich selber.

Die Abstraktion kann eine Skala von verschiedenen Stärkegraden durchlaufen vom einfachen, nebenbeibemerkten Ausspruch über die ausführliche Anmerkung bis zur selbständigen Abhandlung.

Die einfache Anmerkung, die ganz nebenbei abfällt, ist die erste Stufe der Abstraktion.

> That memory, the warder of the brain.
>
> (Mcb. I. 7. 65).
>
> As you were past all shame, —
> Those of your fact are so, — so past all truth.
>
> (Wint. III. 2. 82).

Bei Calderón dasselbe mitten in einer aufgeregten Rede, ein rascher, auf die Allgemeingültigkeit des Gesagten geworfener Blick :

> Que esto en los hombres es fácil.
>
> (Encanto III. 301b).

Ein rein äusserliches Merkmal sind oft Einleitungen wie : Niemals...; Niemand...; Gibt es...? etc.

Digitized by Google

Never did mockers waste more idle breath.
(Mids. III. 2. 168).

and says, such baseness
Had *never* like executor.
(Temp. III. 1. 12).

And therefore lost that title of respect
Which the proud soul *ne'er* pays but to the proud.
(H4A I. 3. 8).

Bei Calderón :

Ninguno tan atrevido,
Si no tan desesperado,
Viene á tomar por sagrado
La casa del ofendido.
(Devoción I. 100b).

Ninguno es cortes con zelos.
(Príncipe I. 263a).

Zur cortesía reicht die Zeit nicht, wohl aber zu dieser Bemerkung.

¿ *Habrá* persona en el mundo,
etc. etc.
(Vida II. 14b).

Schliesslich fassen die Handelnden sich selbst allgemein und sagen garnicht mehr i c h, so z. B. die Hermia :

O that a lady, of one man refused,
Should of another therefore be abused.
(Mids. II. 2. 133).

Lady ist sie selber, one man ist Demetrius und another derselbe Lysander, mit dem sie spricht. Noch übertriebener ist die mit einem Wortspiel (escoger = wählen, Los ziehen) verbundene Stelle bei Calderón, wo Florípes nicht das Los ihres Geliebten ziehen will :

Que hay caso en que amor ordene
Que, por haberle escogido,
He de dejar de escogerle.
(Puente III. 136b).

Ein Fall, der aller Wahrscheinlichkeit nach nur einmal vorkommt, wird in seiner Eigenschaft als Gesetz betrachtet. Diese

Digitized by Google

Übertreibung verrät, dass ein besonderer Hang den Dichter zu dieser Ausdruckweise zieht.

Wird der Bezug zum Allgemeinen weiter ausgesponnen, so erweitert sich die Abstraktion zur wissenschaftlichen Anmerkung. Bassanio philosophiert bei der Kästchenwahl :

So may the outward shows be least themselves :
The world is still deceived with ornament.
In law, what plea so tainted and corrupt,
But, being season'd with a gracious voice,
Obscures the show of evil? In religion,
What damned error but some sober brow
Will bless it and approve it with a text,
Hiding the grossness with fair ornament.
There is no vice so simple but assumes
Some mark of virtue on his outward parts,
etc. noch 20 Verse weiter.

(Merch. III. 2. 73).

Don Gutiere spricht über Liebe und Ehre in allgemeinster Form :

Fue bastante esta aprehension
Á no casarme; porque
Si amor y honor son pasiones
Del ánimo, á mi entender,
Quien hizo al amor ofensa,
Se le hace al honor en él;
Porque el agravio del gusto
Al alma toca tambien.

(Médico I. 360a).

Nur noch eine lose Verbindung mit der eigentlichen Handlung hat die letzte Stufe der Abstraktion : die selbständige Abhandlung. Um ein Beispiel aus Calderón anzuführen : jene Rede des Clotaldo über die Gifte :

Y es cierto, que de secretos
Naturales está llena
La medicina, y no hay
Animal, planta, ni piedra,
Determinada; y si llega

Digitized by Google

Á examinar mil venenos
La humana malicia nuestra,
Que den la muerte ¿ qué mucho
Que, templada su violencia
Pues hay venenos que maten,
Haya venenos que aduerman?

(Vida II. 8b).

Ähnlich der Monolog Juans über die Ehre. (Pintor III. 83a).

Bei Shakespeare ist kein besseres Beispiel zu nennen als die gedankenschweren Monologe Hamlets.

So, oft it chances in particular men,
That for some vicious mode of nature in them
As, in their birth — wherein they are not guilty,
Since nature cannot choose his origin —
By the o'ergrowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of reason,
Or by some habit that too much o'er-leavens
The form of plausive manners, that these men,
Carrying, I say, the stamp of one defect,
Being nature's livery, or fortune's star, —
Their virtue else — be they as pure as grace,
As infinite as man may undergo —
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault : the dram of + eale
Doth all the noble substance + of a doubt
To his own scandal.

(Hml. I. 4. 23).

Oder

we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots : your fat king and your lean begger is but variable service, two dishes, but to one table : that's the end.

(Hml. IV. 3. 23).

Über diese und ähnliche Stellen hat der realistische Kritiker Moratín das von seinem Standpunkt aus richtige Urteil gefällt: «Es ist nicht schwer, mit Hamlet einzusehen, dass wir die Tiere mästen, um uns von ihnen zu nähren, und dass sich später die Würmer wieder von uns mästen, indem sie uns aufzehren; ebensowenig ist's zu verwundern, dass ein Mann einen Fisch isst, welcher den Wurm verzehrt, der sich am Leichnam

Digitized by Google

eines Königs gemästet : Alles das ist möglich, wahrscheinlich; Das Übel liegt nur darin, dass es nicht hierher gehört, dass es weitläufig und albern ist und dass ein Prinz von Dänemark sich ausdrückt wie ein Maultiertreiber von Sacedon. » (42 Biller p. 316). [1]

Tolle Formen nimmt die Abstraktion an, wenn sie in Gefühlsausbrüchen in Parenthesen eingestreut erscheint :

> Vió brillar los adornos de un pecho,
> (No es la primer traicion, que nos han hecho)
> Y escuchó de las ropas el ruido,
> (No es la primera, que nos han vendido).
>
> (Duende III. 210b).

Diesem Beispiel stellt sich ein anderes aus Shakespeare würdig an die Seite :

> Ha'not you seen, Camillo, —
> But that's past doubt, you have, or your eye-glass
> Is thicker than a cuckold's horn, — or heard, —
> For to a vision so apparent rumour
> Cannot be mute, — or thought, — for cogitation

(1) Da meine Unterscheidungen sich nur auf Intensitätsgrade beziehen und also in Zweifelsfällen nur Willkür über die Zuordnung des einzelnen Beispiels entscheiden kann, gebe ich weitere Belege für Abstraktion ungesondert.

Caes. I. 3. 96; II. 1. 77; II. 2. 28; H4A. III. 1. 27; V. 2. 88; V. 4. 81; Hml. I. 5. 129; II. 2. 212; III. 2. 73; III. 3. 11; Lear II. 2. 79; IV. 2. 32; Mcb. I. 3. 123; I. 4. 11; IV. 1. 145; IV. 2. 74; Merch. I. 2. 13; IV. 1. 184; IV. 1. 267; V. 1. 107; Mids. I. 1. 74; I. 1. 233; V. 1. 4; Oth. I. 1. 44; I. 3. 225; I. 3. 322; R3. I. 4. 76; Tp. III. 1. 1; Wint. I. 2. 138; I. 2. 249; III. 2. 52.

Cenobia I. 75a Porque es en; I. 78b En un peligro; II. 89a El que constante; Devoción II. 107a No quiero mas; III. 111b Porque en venganzas; Duende I. 187b dejo otras deudas *De menores*; Encanto I. 283b Mintió el deseo; II. 290a Yo sé, que quien; III. 304a Pesado letargo; Médico II. 368a ¿Habrá en el mundo; III. 369a Que dicen que amor; III. 371a Mas no es bien; Pintor I. 65b Muy pocas mugeres; II. 75b No será esta; III. 83a Juans Monolog über die Ehre; Príncipe II. 272a No fue sueño; III. 278a Bien sé al fin; Puente I. 119a Que aunque el ver; I. 124b Hasta zelos; II. 129b Que tal vez; Vida I. 1a Que tanto gusto; III. 21b Astolfo (ay de mí).

Digitized by Google

Resides not in that man that does not think, —
My wife is slippery?

(Wint. I. 2. 267).

Naturgemäss ist das eine unmögliche Art zu sprechen und nur die Umgebung des einheitlich barocken Stilgebildes lässt uns das Groteske dieser Äusserungen übersehen.

SENTENZ

Ein kurzer Schritt führt von der Abstraktion zur Sentenz, von der allgemeinen Betrachtung zu einer knappen Formulierung derselben.

Material von unübersehbarer Fülle bietet sich dar. Ich gebe im Folgenden aus einer Reihe von Dramen nur jeweils eine Probe, die meistens irgend eine Beziehung zur Idee des ganzen Stückes aufweist. Damit ist dann gleichzeitig ein handgreiflicher Beleg gegeben für die Behauptung Helene Richters dass die Dramen Shakespeares von einer Idee beherrscht sind. Denn nur daraus, dass dem Dichter fortwährend diese Idee vorschwebte, ist es zu erklären, dass sich in den meisten Stücken Sentenzen finden lassen, welche die jeweilige Idee knapp formulieren.

For stony limits cannot hold love out,
And what love can do that dares love attempt;

(Rom. II. 2. 67).

Conscience is but a word that cowards use,
Devised at first to keep the strong in awe.

(R3 V. 3. 309).

The abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power;

(Caes. II. 1. 18).

What's gone and what's past help
Should be past grief.

(Wint. III. 2. 219).

There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.

(Hml. 1. 5. 166).

Digitized by Google

He is well payed that is well satisfied.

(Merch. IV. 1. 415).

King Lear spricht im Lager folgende Worte, die Edgar als « reason in madness » bezeichnet :

When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools;

(Lear IV. 6. 186).

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

(Mcb. V. 5. 24).

Mit der für ihn charakteristischen Komik sagt Falstaff :

The better part of valour is discretion;

(H4A V. 4. 121).

Über Caliban : sagt Trinculo

there (scil. in England) would this monster make a man;
any strange beast there makes a man :

(Tp. II. 2. 32).

Es ist das eine Art der Kritik, die Shaw besonders pflegt, der in dieser einen Beziehung allerdings « grösser als Shakespeare » ist.

Bei Calderón enthält kein Stück eine bessere Formulierung seiner eigenen Idee als Vida :

Qué es la vida? Un frenesí :
Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños sueño son.

(Vida II. 17a).

Aus anderen Stücken seien angeführt :

Pruebas de amor son peligrosas pruebas;

(Médico III. 371b).

Huyamos de aqui; que hoy
Es huir accion ilustre,
Pues los encantos de amor
Los vence aquel que los huye.

(Encanto III. 305a).

Digitized by Google

Que á la desdicha mas fuerte
Sabe vencer la prudencia.

(Príncipe II. 268a).

Que siempre está la fortuna
De parte del atrevido.

(Devoción III. 112b) [1].

Bislang habe ich vermieden, vom Ineinanderwirken der verschiedenen Äusserungen der Barocktriebe zu sprechen. Bei der Sentenz aber sei erwähnt, dass sie oft antithetische Form zeigt. Denn die antithetische Form, der bei Shakespeare ausserdem oft noch das verschmitzte Lächeln des Paradoxons eignet und bei Calderón jene Geste eines Zauberkünstlers, der die ihm gebührende Bewunderung von seinem Publikum erheischt, steift der Sentenz das Rückgrat.

Um auch dafür einige Beispiele anzuführen :

they are as sick that surfeit with too much as they that starve with nothing.

(Merch. I. 2. 6).

She's not well married that lives married long;
But she's best married that dies married young.

(Rom. IV. 5. 77).

(1) Caes. I. 2. 139; II. 3. 32; III. 1. 171; IV. 3. 86; IV. 3. 203; Gent. III. 1. 243; H4A. I. 2. 99; Hml. I. 2. 146; I. 3. 36; I. 3. 53; III. 1. 100; IV. 5. 19; Lear II. 4. 269; III. 6. 111; V. 2. 9; Mcb. I. 3. 137; I. 7. 82; II. 3. 142; III. 2. 6; III. 2. 11; IV. 3. 209; V. 1. 79; Merch. 1. 3. 100; II. 6. 36; III. 4. 11; IV. 1. 47; IV. 1. 115; Mids. II. 2. 117; III. 2. 123; V. 1. 82; Oth. I. 3. 202; II. 3. 376; R3. I. 3. 285; I. 3. 352; I. 4. 274; Rom. I. 3. 91; Tp. II. 1. 230; II. 2. 43; IV. 1. 52; V. 1. 27; Wint. I. 2. 92; I. 2. 432; II. 2. 41; IV. 4. 564.

Cenobia II. 86b No puede *Nadie*; II. 87b Porque nunca; Devoción I. 98a Que no sabe; I. 98a Mal haya; I. 98b Que es delito; I. 103a Que al fin; II. 108a Que en la muger; II. 109b Tales somos; III. 113b Que quita; Duende I. 189a Que dos; III. 206b Que tristezas; Encanto I. 285b Que no es; II. 290a Á una alma; II. 293a De un triste; III. 298b que tal vez *En*; III. 302a Que agravios; III. 305b Que nunca; Médico I. 356b Que ninguno; I. 358b Que es bien *Guardar*; II. 365b Porque adula; III. 376b que el honor *Con*; Pintor I. 67b que quien no tiene *Amor*; I. 69b Que lo peor *No*; III. 85b Que no acobardan; Príncipe I. 261b Que en un; I. 262a Porque la distancia; I. 262a Que tambien saber; I. 265a Comunicado; II. 273a que hacer bien *Es*; III. 280a Que rigor; Puente I. 119b El que quisiere; I. 123b Que en osar; Vida II. 12a Pues aunque el dar; II. 14a Que no son buenos; II. 14b porque ninguno *Imperio*; III. 19a Quien piensa; III. 20a Cuanto es noble; III. 23b Que quien mas.

Digitized by Google

que solo
Consigue muchos trofeos
Quien ha pretendido pocos.

(Cenobia I. 75b).

ZUSAMMENFASSUNG

Ich fasse noch einmal kurz die Resultate der Untersuchung zusammen.

Eine Analyse des Euphuismus und Gongorismus hat ergeben, dass in allem Barockstil zwei Grundtriebe wirksam sind : ein quantitativer und ein qualitativer.

Bei Shakespeare und Calderón zeigte sich der quantitative Trieb im Gebrauch von Parallelen, die von Stufe zu Stufe das Merkmal der Parallelität allmählich verloren, bis sie nur noch eine bombastische Fülle darstellten. Als Substanz dieser Fülle ergab sich Mythologie, Metapher und Hyperbel.

Die erste Äusserung des qualitativen Triebes war die Schraubung, die das Gemeinte verkleidete, und die in ihrer Übersteigerung zur Spielerei wurde. Eine zweite Äusserung des qualitativen Triebes war die Sezierung, welche Kompliziertheit erzeugte durch Zerlegung des Gemeinten, und die einerseits zur barocken Psychologie (Allegorie), andrerseits zur Antithese führte. Die letzte Form des qualitativen Triebes war die Abstraktion, die Betrachtung des Einmaligen unter dem Gesichtspunkt des Allgemeinen, die zur Sentenz führte.

Zu den Beispielen ist zu bemerken, dass sie nicht vereinzelt in den Werken der beiden Dichter stehen und dass nicht etwa auf Zufallsfunde oder mühsam zusammengesuchte Einzelbelege ein künstliches System aufgebaut ist.

Sie sind vielmehr typisch, jedes von ihnen steht für viele andere. Der Nachweis dieser Behauptung lässt sich nicht exact zahlenmässig erbringen, wie etwa Root, Lindner, Voigt, Hübner und andere Zahlenstatistiken für das jeweils von ihnen bearbeitete Gebiet aufgestellt haben. Denn hier handelt es sich

Digitized by Google

nicht um klarumrissene Tropen, wie es Personifikation und Metapher sind, oder um Figuren, wie die Antithese. Meine Kategorien sind, wenn auch eindeutig formuliert, doch in praxi vage und nur schwer zu fassen; sie wirken in den zu untersuchenden Texten ineinander und durcheinander. Aber trotzdem, oder gerade aus diesem Grunde, sagen sie mehr und Wesentlicheres aus über diese Teste, weil sie zuvor an ihnen selber abgelesen, also ihnen adäquat sind, und nicht aus der Ferne irgend einer gleichgültigen Ästhetik an sie herangetragen.

Damit ist gleichzeitig gesagt, was schon aus dem Gang der Untersuchung hervorgegangen sein wird, dass nämlich diese Arbeit kein Metaphern-, Sentenzen- oder Antithesen-Lexikon für die Werke von Shakespeare und Calderón sein will. Es sollte nur gezeigt werden, wie sich barocke Stileigentümlichkeiten in Reinkultur ausnehmen und im Zusammenhang betrachten lassen, vor allem, wo ihrer aller Wurzel zu suchen und zu finden ist.

Die Reichweite der Untersuchung wurde bereits in der Einleitung umgrenzt. Ich habe mich nur mit der Ornamentik befasst, mit der Behandlung der einzelnen Wandflächen, ohne jemals Bezug zu nehmen auf den Grundriss der Werke.

Noch nach einer anderen Seite hat die Arbeit eine notwendige Grenze : Ein Vergleich erstreckt sich immer auf zweierlei, auf die Gleichheit und auf den Unterschied. Ich habe, wie es der genannte Zweck erforderte, mich auf den Vergleich der Gleichheit beschränkt. Der Vergleich der Ungleichheit ist oft ausgeführt worden; es bleibt nur noch ein wichtiger Umstand nachzutragen.

Calderón gibt seinem zeitlich bestimmten Hang nach mit Virtuosität, aber schematisch; seine Personen sprechen alle die gleiche Sprache. Shakespeare aber wird der zeitlich bestimmte Hang zur Kunst. Er gebraucht Hyperbeln, aber er charakterisiert mit ihnen den Höfling; er gebraucht Abstraktionen, aber sie liegen beispielsweise im Munde eines Mönches

Digitized by Google

Lorenzo oder eines Jago, der unter dem Deckmantel des Allgemeinen etwas Bestimmtes andeuten will; er gebraucht Sentenzen, aber sie werden gesprochen vom Vater Polonius zu seinem Sohn Laertes, der in die Fremde zieht. Diese Tatsache, dass Shakespeare es verstanden hat, innerbalb der Proportionen des barocken Dramas eine relative Kongruenz zwischen Form und Inhalt zu finden, hat ihm den Ruf eingetragen, er sei Realist. Wenn das oben Gesagte genügt, einen Künstler Realisten zu nennen, dann möchte ich den wirklich grossen Künstler sehen, der nicht Realist wäre.

Denn dann wäre auch Calderón Realist an manchen Stellen — wenngleich etwas weniger häufig als Shakespeare — wenn er z. B. im Pintor im ewigen Fabelerzählen Juanetes seine eigene Neigung zur Charakterisierung des gracioso benutzt, sicher ein Grund mit, weswegen man vielfach den Pintor als das beste Stück Calderóns ansieht.

Nein. Sie sind beide keine Realisten sondern Barockkünstler, die nur mit verschieden grossem Geschick ihrer Neigung gebieten.

Wilhelm MICHELS.

Digitized by Google